Krämer, Franz Georg Johannes
Das verhältnis von David Garrick's "Every man in his humour" zu dem gleichnamigen lustspiel Ben Jonson's.

3 1761 07463390 0

PR
3467
E8K7

DAS VERHÄLTNIS VON DAVID GARRICK'S „EVERY MAN IN HIS HUMOUR" ZU DEM GLEICHNAMIGEN LUSTSPIEL BEN JONSON'S.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VERFASST UND

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

FRANZ KRÄMER

AUS JASENITZ (POMMERN.)

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1903.

PR
3467
E8K7

LIBRARY
MAR 6 1963
UNIVERSITY OF TORONTO

831133

SEINEN LIEBEN ELTERN

IN DANKBARKEIT

GEWIDMET

VOM VERFASSER.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dasverhltnisvo00kr

I. Einleitung.

Zwischen der dichterischen Thätigkeit **Ben Jonson's** und der **David Garrick's** liegt ein Zeitraum von fast 150 Jahren, in dem sich allmählich eine bedeutende Wandlung in der Geschmacksrichtung der englischen Litteratur und im Theaterwesen vollzogen hat. Gar verschieden sind daher die dichterischen wie bühnentechnischen Anschauungen und Tendenzen des Poeta Laureatus und des grossen Schauspielers.

Die grosse Beliebtheit der dramatischen Werke William Shakespeare's, Ben Jonson's, sowie der anderen bedeutenderen Dichter des elisabethanischen Zeitalters war bald nach dem Tode dieser Männer einer kühleren Aufnahme seitens des Publikums gewichen, um dann einige Jahrzehnte später in eine starke Gleichgültigkeit und Kälte umzuschlagen. Die alles höhere künstlerische Leben ertötende Puritanerherrschaft, sowie kurze Zeit darauf der französische Formalismus, auch „Pseudoklassizismus" genannt, hatte, wie bekannt, die Meisterwerke der grossen englischen Vergangenheit von dem ihnen gebührenden Platz mehr und mehr verdrängt.

Mit der Rückkehr der im französischen Geiste erzogenen Stuarts auf den englischen Königsthron, also mit jener Reaktion, die nach dem fanatisch strengen Puritanerregiment in die engen sozialen Verhältnisse Englands mehr Leben, Frische und Freiheit gebracht hatte, war ein anderer,

veränderter Geschmack auch in der Litteratur und dem Theaterwesen massgebend und herrschend geworden: die Theaterbesucher der englischen Metropole belustigten sich nach der langen Zeit des Vergnügungs- und Schauspiel-Verbots nun umsomehr an meistenteils unbedeutenden, ja oft höchst unsittlichen Lustspielen, an saft- und kraftlosen Possen mit vielem Lärm und äusserem Pomp; ja die Harlekins fanden Gelegenheit, eine grosse Thätigkeit zu entfalten.[1])

Da begann man in den 20er und 30er Jahren des XVIII. Jh., und zwar zunächst in den Kreisen der hohen Aristokratie, sich der grossen dramatischen Meister, vor allem derer aus der Zeit der Elisabeth zu erinnern, auf ihre herrlichen Schöpfungen zurückzugreifen und diesen wieder zu der ihnen gebührenden allgemeinen Würdigung und Wertschätzung zu verhelfen. Leider aber fehlte es damals noch an den geeigneten Schauspielkräften, um solchen litterarischen Anregungen einzelner Gesellschaftskreise in allen Schichten der Bevölkerung Geltung zu verschaffen. Doch nicht mehr lange währte es, da ging ein Stern auf, der Jahrzehnte lang alles mit seinem Glanze überstrahlte, es war der berühmte englische Schauspieldirektor und Dichter David Garrick[2]) (1717—1779).

Durch seine Wirksamkeit nicht nur als genialer, hinreissender Darsteller menschlicher Leidenschaften und Schwächen, sondern auch als meist geschickter Bearbeiter der dramatischen Dichtwerke der elisabethanischen Zeit hat

---

1) Vgl. Wülker, Englische Litteraturgeschichte, Leipzig und Wien, 1896, S. 351 ff.

Vgl. Hettner, Geschichte der englischen Litteratur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die 2. Hälfte des XVIII. Jh. (1660—1770), Braunschweig, 1881, S. 76 ff.

2) Fast zu derselben Zeit entfaltete eine ähnliche, beinahe ebenso erfolgreiche Thätigkeit, wie Garrick in London, der verdienstvolle Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg und mancher andere deutsche Bühnenkünstler wie Eckhoff u. a.

Garrick neben manchen andern verdienstvollen Männern mit dazu beigetragen, der bei seinem Auftreten erst noch in Anfängen vorhandenen Reaktion gegen die ästhetische Verirrung, gegen den französischen Zopf, zum Siege zu verhelfen und seine Zeitgenossen zu einer besseren Geschmacksrichtung hinzuführen. „Er bahnte," wie Leon Kellner sagt, „die vollständige Befreiung von den alten Vorurteilen an, obgleich es ihm selbst nicht vergönnt war, sie ganz zu überwinden." [1])

Dies erreichte er z. T. durch Beseitigung jener Hindernisse, die im XVIII. Jh. einer begeisterten Aufnahme jener Dramen bisher im Wege gestanden hatten. Das waren u. a. die inhaltsschwere, komplizierte Komposition dieser Stücke, ihre kühne, bilderreiche Sprache, manche im Laufe der Zeit schwer verständlich gewordene Ausdrücke und — last not least — ihre erhabenen, tiefen Ideen. Alle diese Momente, die sogar dem mittelmässig gebildeten damaligen Engländer, der an leichte, effekthaschende, sinnenreizende Stücke gewöhnt war, schwer verständlich sein mussten, suchte Garrick in seinen Umarbeitungen jener älteren Bühnenstücke zu beseitigen, was er auch mit nicht zu verkennender Geschicklichkeit meist erreicht hat.

So wurden die Dichtungen aus der elisabethanischen Epoche, die fast vergessen waren, der englischen Bühne wiedergewonnen, und ihr Wiedererscheinen wurde vom Theaterpublikum in London mit lautem Beifallsjubel begrüsst, was Augenzeugen, wie Arthur Murphy und Thomas Davies mit beredten Worten geschildert haben. [2])

Zu diesen Dichtwerken, die von Garrick wieder zu Ehren gebracht wurden, gehören nicht nur eine Reihe der

---

1) Vgl. Leon Kellner, Shakespeare in „Dichter und Darsteller", 4, herausgeg. von Dr. Rudolf Lothar, Leipzig 1900, S. 213.

2) Vgl. Arthur Murphy, The Life of David Garrick, London, 1801, S. 175ff.

Vgl. Thomas Davies, Memoirs of the Life of David Garrick, London, 1780, S. 57ff.

Hauptwerke Shakespeare's, sondern auch 2 ausgezeichnete Komödien seines geistvollen Dichterkollegen Ben Jonson, nämlich 'The Alchemist' und 'Every Man in his Humour',[1]) gehaltvolle Lustspiele, die sich noch in der 1. Hälfte des XIX. Jh. beim englischen Theaterpublikum grosser Beliebtheit erfreuten. Ob sie noch heutigentags auf den Bühnen Englands erscheinen, ist mir nicht bekannt geworden.

Während das erste der genannten Stücke von Garrick fast genau in der Fassung des Originals zur Darstellung gebracht wurde, ist das letztere Werk „Jedermann hat seine Schwächen" — nebenbei bemerkt, das älteste englische bürgerliche Lustspiel — von dem Bearbeiter vor seiner Wiederaufführung z. T. wesentlich verändert worden. Das kann auch nicht Wunder nehmen, denn im Gegensatze zum erstgenannten Stücke schildert 'Every Man in his Humour' in besonders ausgeprägter Weise die englischen, speziell Londoner Lebensgewohnheiten, wie sie um die Wende des XVI. Jh. in der Hauptstadt herrschend waren – Sitten, die in Garrick's Tagen vielfach einem veränderten Geschmack hatten weichen müssen und deshalb grösstenteils seinem Publikum fremd waren.[2]) Daher musste das Jonson'sche Stück beinahe 150 Jahre nach seiner Abfassung notwendigerweise in veränderter Gestalt auf die Bühne gebracht werden, wenn seine Aufführung Erfolg haben sollte.

---

1) A. Murphy, a. a. O., vol. I, S. 205ff., sagt in der Darstellung des Garrick'schen Lebenswerkes u. a. 'Garrick had such resources in himself, that the failure or cold reception of a new piece was never prejudicial to his interest. He performed his best parts in tragedy and comedy, was always sure of attracting crowded audiences. But still, amidst all the hurry and bustle of his business, he found leisure to search for novelty in the rich stores of ancient wit. Zealous at all times for the honour of the English drama, he turned his thougths to Ben Jonson. Having by his performance of Abel Drugger (a tobacco-man) made „The Alchymist" a favourite play, he chose to bring forward the comedy of 'Every Man in his Humour'.

2) Eine reichhaltige Zusammenstellung der englischen Lebensgewohnheiten im XIV., XV. und XVI. Jh. giebt Theodor Vatke in „Kulturbilder aus Altengland", Berlin 1887.

Es ist nun der Zweck der folgenden Abhandlung, die mannigfachen scenischen und inhaltlichen Veränderungen des Originals, die der Bearbeiter vorzunehmen für notwendig erachtet hat, nachzuweisen[1]) und im Anschluss daran die verschiedenen Gründe und Gesichtspunkte, die Garrick bei seiner Umarbeitung leiteten und ihn zu den betreffenden Abänderungen, Ausscheidungen und Zusätzen bestimmten, durch eine eingehende Untersuchung zu ermitteln. —

II. Quellenuntersuchung.[2])

Bevor die Abweichungen der G.'schen Bearbeitung vom O. im Einzelnen näher kritisch beleuchtet und erörtert werden, soll zunächst der Versuch gemacht werden, diejenige Fassung der Komödie J.'s zu bestimmen, die dem Bearbeiter als Vorlage gedient hat. Durch die Feststellung der be-

1) In Sprache, Stil und Metrik zeigt Garrick's Bearbeitung gegenüber dem O. nur wenige, meistenteils ganz geringfähige Veränderungen; diese bestehen im wesentlichen in Modernisierungen von veralteten Schreibungen, Ausdrücken und Satzkonstruktionen. — Es sei noch kurz erwähnt, dass der Bearbeiter manche Ungenauigkeiten und Inkonsequenzen in der Schreibung von Wörtern, besonders von Eigennamen, sich hat zu Schulden kommen lassen. — Gering war das Interesse G.'s für metrische Verbesserungen der Jonson'schen Komödie: an einigen wenigen Stellen ist Prosa in Verse und zwar meist in regelmässige oder auch inkorrekte Blankverse aufgelöst worden und umgekehrt.

2) Hier, wie in Abschnitt III, habe ich mich folgender Abkürzungen für häufig vorkommende Namen bedient: J. = Jonson; G. = Garrick; E. M. = 'Every Man in his Humour'; O. = Jonson's Original-Komödie E. M.; B. = G.'s Bearbeitung.

treffenden Quelle sind wir dann vielleicht imstande, die Grösse des Verdienstes der B. in mancher Beziehung besser zu beurteilen.

E. M., zuerst 1598 in London im Globustheater aufgeführt, hat seitdem vor G.'s Tode (1779) folgende Ausgaben erlebt:

1. **Quartoausgabe von 1601;** diese 1. Fassung des Stückes hat als Schauplatz der Handlung Florenz mit Umgebung; die Personen sind zumeist Italiener;
2. **Folioausgabe von 1616;** hierin veröffentlichte J. an der Spitze seiner bis dahin verfassten Werke die Komödie E. M. in einer Umarbeitung, in der er namentlich den Ort der Handlung von Florenz nach Englands Hauptstadt verlegt und statt der Italiener uns Typen des englischen Volkes vorführt; auch in der Ausdrucksweise und im Dialog zeigt die von J. umgeformte Komödie wesentliche Änderungen und Verbesserungen gegenüber der Quarto-Version;
3. **Neudruck dieser Ausgabe in 2 Bdn., die 1640, resp. 1641** erschienen sind, und deren 1. Bd. E. M. enthält.
4. Ausgabe in 1 **Foliobande, 1692.**
5. Neudruck dieser Folio, **1715.**
6. Die 1. kritische Ausgabe von **Peter Whalley, 1756** (die im Jahre 1811 noch einmal publiziert, in diesem Neudruck mir vorlag.[1])

Die weiteren, nach dem Tode G.'s erfolgten Publikationen des XVIII. und XIX. Jh. brauchen in der uns hier

1) Hinsichtlich des ersten Erscheinungsjahres der Komödie und der J.'schen Umarbeitung dieser 1. Fassung herrscht unter den Gelehrten keine übereinstimmende Ansicht. Ich habe mich hierin der Auffassung Carl Grabau's angeschlossen, die m. E. am meisten Wahrscheinlichkeit für sich hat. Vgl. Grabau's Abhandlung im kürzlich erschienenen Shakespeare Jahrbuch No. XXXVIII: „Ben Jonsons 'Every Man in his Humour', 1. Abdruck der Quarto von 1601 mit Einleitung", S. 83 ff.

beschäftigenden Frage natürlich nicht berücksichtigt zu werden.

Die Quarto von 1601 stimmt mit der G.'schen Neugestaltung von E. M. nur in wenigen Bühnenanweisungen überein, auf die ich später noch eingehen werde. Ein Vergleich der B. des Lustspiels mit dieser 1. J.-Ausgabe hat ergeben, dass im Übrigen G. die Quarto, die, wie oben bemerkt, Personen und Schauplatz des Stückes fast nur im italienischen Gewande zeigt, unmöglich benutzt haben kann; denn hiervon findet sich keine Spur in der B. Ferner haben die Komposition, sowie fast alle Dialoge in der Quarto-Edition durchweg eine ganz andere Form als die der G.'schen Umgestaltung.[1]) Das schliesst jede Benutzung, abgesehen von der Übernahme einiger scenischen Anweisungen, völlig aus: Die Quarto kann also für die Frage nach der Quellenbenutzung nicht weiter in Betracht kommen. Ein unbedingter, an den weitaus meisten Stellen bemerkbarer Zusammenhang besteht aber zwischen G.'s Bearbeitung mit den übrigen, obengenannten Ausgaben.

Wir werden nun zu untersuchen haben, welche der unter 2.—6. erwähnten Publikationen etwa für die B. des Lustspiels als Vorlage gedient haben können.

Es ist nun nachgewiesen, dass G. schon 1751 eine Umarbeitung von E. M im Manuskript hergestellt und auf die Bühne gebracht hat, dass die 1. Publikation aber erst 1768, eine 2. dann noch 1774 erfolgt ist. Für die Zeit bis 1751 kann G. daher nur die bis dahin vorhandenen Publikationen, d. h. die unter 2.—5. genannten benutzt haben. Von 1756 an ist die Möglichkeit gegeben, dass er auch Peter Whalley's Ausgabe für die 12, resp. 18 Jahre

---

1) Es würde den mir zugemessenen Raum wohl überschreiten, wenn ich in einer Reihe von Beispielen diese Behauptung stützen wollte. Ich verweise lieber auf die Vergleichung der Quarto und Folio bei C. Grabau, a. a. O. S. 83—97, aus der die grosse Verschiedenheit beider Versionen klar hervortritt.

später erfolgende Drucklegung der umgearbeiteten Komödie mit zu Rate gezogen hat.

Leider waren mir die Editionen der Werke J.'s aus den Jahren 1692 und 1715, sowie der 1. Druck der Werke G.'s von 1768 nicht zugänglich, da sie selbst in den grösseren deutschen Universitäts-Bibliotheken, wie deren Verwaltungen auf meine Anfrage mir freundlichst mitteilten, nicht vorhanden waren. Übrigens soll die 1. dieser 2 J.-Publikationen, wie auch W. C. Hazlitt[1]) bemerkt, ein Neudruck der 1. Folio von 1616 mit nur ganz unwesentlichen Änderungen sein; dagegen ist der Text der Ausgabe von 1715 nach Allibone[2]) auch in der schon erwähnten kritischen Ausgabe Peter Whalley's wiedergegeben; das Fehlen der 1692- und 1715-Ausgabe hat demnach für die Quellenfrage wenig zu bedeuten.

So haben mir denn bei dem Nachweis der G.'schen Vorlage von den J.-Texten zur Verfügung gestanden: die Folio von 1616, der Abdruck dieser Folio von 1640 und die kritische Edition Peter Whalley's von 1756. Von den Veröffentlichungen der dramatischen Werke G.'s konnte, wie oben erwähnt, nur die 2. Edition von 1774[3]) als Ausgangspunkt für diese Abhandlung herangezogen werden; die Zitate der G.'schen Umarbeitung sind daher auch aus dieser von G. selbst veranstalteten Publikation entnommen.

Ein Vergleich der J.-Texte unter einander hat ergeben, dass sie inhaltlich überall völlig mit einander übereinstimmen und dass Abweichungen nur in sprachlicher, speziell orthographischer, in einigen Fällen auch grammatikalischer Hinsicht sich vorfinden. Daher kann die Frage nach der Quellenbenutzung nur auf diesem letzteren Gebiet entschieden werden.

1) Vgl. W. C. Hazlitt, Bibliography of Old English Literature, London 1867, S. 306.

2) Vgl. Allibone, A Critical Dictionary of English Literature, I, S. 996, Philadelphia 1870.

3) The Dramatic Works of David Garrick, Esq., Vol. II, London 1774, Printed for R. Bald, T. Blaw and J. Kert, S. 87—152.

In der nachfolgenden Tabelle sollen nun diese Abweichungen, resp. Übereinstimmungen der in Betracht kommenden J.-Texte und der Umarbeitung G.'s in einer ausreichenden Anzahl von Stellen nachgewiesen werden, die den 5 Aufzügen der Komödie entnommen sind; aus der Art und dem Umfang dieser Veränderungen und Übereinstimmungen wird dann der Rückschluss auf die Vorlage des Bearbeiters zu machen sein. — Der Kürze und Einfachheit halber bezeichne ich hier, wie auch in den folgenden Teilen meiner Untersuchung, die Folio von 1616 mit F_1, die von 1640 mit F_2, die Ausgabe von 1756 mit F_3, endlich die Bearbeitung von 1774 wie bisher mit B.

Folgende übereinstimmende und differierende Schreibungen habe ich gefunden: In Akt I, Sc. 1 liest:

1) F_1: From the Burdello;	2) t'haue tane;	3) any violent meane;	
F_2: „ „ „ ;	t'have „ ;	„ „ „ ;	
F_3: „ „ Bordello;	„ ta'en;	„ „ means;	
B.: „ „ Burdello;	„ „ ;	„ „ „ ;	
4) F_1: old Jewrie;	5) More-gate ;	6) and it were;	7) (Akt I, Sc. 2):
F_2: „ „ ;	Moore-gate;	„ „ „ ;	
F_3: Old Jewry;	Moorgate ;	an"t „ „ ;	
B.: „ „ ;	More-gate ;	„ „ „ ;	
F_1: By my fackins;	8) (Akt I, Sc. 3):	laught;	9) (Akt I, Sc. 4):
F_2: „ „ „ ;		laughed;	
F_3: „ „ fackings;		„ ;	
B.: „ „ fackins;		laught;	
F_1: linage;	10) thou'ldst ;	11) gi' it;	12) cloke ; 13) tonnells;
F_2: „ ;	tho'uldst ;	„ „ ;	„ „ ; „ ;
F_3: lineage ;	thou'dst ;	gi' t ;	cloak ; tonnels ;
B.: „ ;	thou'ldst ;	gi' it;	cloke ; „ ;
14) F_1: by sixe-pence a time:		15) (Akt I, Sc. 5):	'ods so;
F_2: „ „ „ „ „ ;			„ „ ;
F_3: „ „ „ at a time;			odds „ ;
B.: „ six „ a „ ;			'ods „ :
16) F_1: (take away the bason, good hostess);			17) 'Saue you, sir;
F_2: „ „ „ „ „ „ ;			'Save „ „ ;
F_3: ohne Klammer ;			Save „ „ ;
B.: mit „ ;			'Save „ „ ;

18) F_1: Please you sit down ; 19) Cabbin; 20) o Lord; 21) fall'n;
F_2: „ „ to „ „ ; „ ; „ „ ; faln ;
F_3: „ „ „ „ „ ; cabin ; „ lord ; fall'n;
B.: „ „ sit down ; cabbin ; „ Lord ; „ ;

22) F_1: worke-man-ship; 23) (Akt II, Sc. 1): th' pieces; 24) Mr. Lucar;
F_2: „ „ „ ; the peeces; Master „ ;
F_3: workmanship ; „ pieces ; master „ ;
B.: „ ; th' „ ; Mr. „ ;

25) F_1: Hospitall; 26) brother; 27) Me thought; 28) Theater;
F_2: „ ; „ ; „ „ ; „ ;
F_3: hospital ; Brother; Methought ; theatre
B.: „ ; brother; „ ; „ ;

29) F_1: publike ; 30) stewes ; 31) (Akt II, Sc. 2): so he shall drinke ;
F_2: publicke ; Stewes ; „ shall he „ ;
F_3: public ; stews ; „ „ „ „ ;
B.: „ ; „ ; „ he shall drink ;

32) F_1: venter ; 33) (Akt II, Sc. 3): euery looke, or glance, my eyes ejects;
F_2: „ ; ohne Kommata ;
F_3: venture ; „ „ ;
B: „ ; mit „ ;

34) F_1: subtle vapor ; 35) in spight of ; 36) (Akt II, Sc. 4): choose ;
F_2: „ vapour ; „ „ „ ; „ ;
F_3: subtil „ ; „ spite „ ; chuse ;
B.: subtle „ ; „ „ „ ; „ ;

37) F_1: my old master ; 38) 'hem ; 39) Alepo ; 40) Adriatique ;
F_2: „ „ Master ; „ ; „ ; „ ;
F_3: „ „ master ; 'em ; Aleppo ; Adriatic ;
B.: „ „ „ ; „ ; „ ; „ ;

41) F_1: scarres ; 42) affϒiction(l) ; 43) heaven ; 44) insist's ;
F_2: „ ; affection ; Heaven ; „
F_3: scars ; „ ; heav'n ; insist'st ;
B.: „ ; affliction ; „ ; insists ;

45) F_1: (Akt III, Sc. 1): Morglay, Excalibur, Durindana ; 46) to through ;
F_2: „ „ „ ; „ „ ;
F_3: m . . . , e . . . , d . . . ; „ throw ;
B.: M , E . . . , D . . . ; „ „ ;

47) F_1: culverings ; 48) marle ; 49) leagure ; 50) (Akt III, Sc. 2): pretious ;
F_2: „ ; „ ; „ ; „ ;
F_3: culverins ; marvel ; leaguer ; precious ;
B.: culverings ; „ ; leagure ; „ ;

51) F_1: wind-mill ; 52) (Akt III, Sc. 3) : secrecie ; 53) th'Exchange ;
F_2: Wind-mill ; „ ; „ „ ;
F_3: „ „ ; secresy ; „ exchange ;
B.: wind-mill ; secrecy ; „ Exchange ;

54) F_1: (Akt III, Sc. 6) : Did'st ; 55) (Akt IV, Sc. 2) : extempore ;
F_2: Didst ; ex tempore;
F_3: „ ; „ „ ;
B.: Did'st ; extempore ;

56) F_1: soldados, foolados ; 57) good gentlemen ; 58) (Akt 4, Sc. 6) :
F_2: „ „ ; „ „ ;
F_3: S . . . , F . . . ; „ gentleman ;
B.: s . . . , f . . . ; „ „ ;

F_1: More-fields ; 59) scholler ; 60) trauelling ; 61) paralell ;
F_2: Moore- „ ; „ ; travelling ; „ ;
F_3: Moor-field ; scholar ; travailing ; parallel;
B.: More-fields ; „ ; „ ; „ ;

62) F_1: Punto, Reuerso, Montanto ; 63) (Akt IV, Sc. 9) : paciently ;
F_2: „ „ „ ; patiently ;
F_3: p . . , r . . . . , m . . . ; „ ;
B : P . . , R . . . , M . . . ; paciently ;

64) F_1: toward ; 65) villanie ; 66) such fauours as these, gotten of my master;
F_2: „ ; villany ; „ „ „ „ „ „ „ ;
F_3: towards ; villainy ; ohne Kommata ;
B.: „ ; villany ; mit „ ;

67) F_1: and therefore, you must consider me, ; 68) bee what he will ;
F_2: „ „ „ „ „ „ ; be „ „ „ ;
F_3: ohne Kommata ; „ he „ „ „ ;
B.: mit „ ; „ „ „ „ ;

69) F_1: (Akt IV, Sc. 10) : out on thy more then strumpets impudence ;
F_2: „ „ „ „ „ strumpet „ ;
F_3: „ „ „ „ „ „ „ ;
B.: „ „ „ „ „ strumpet's „ ;

70) F_1: trecher ; 71) (Akt IV, Sc. 11) : rests ; 72) why, now are you ;
F_2: „ ; „ ; „ „ „ „ ;
F_3: treachour ; 'rests ; „ „ you are ;
B.: treacher ; rests ; „ „ „ „ ;

73) F_1: (Akt V, Sc. 2) : for mine own part ; 74) (Akt V, Sc. 3) : ballance ;
F_2: „ „ „ „ ; „ ;
F_3: „ my „ „ ; balance ;
B.: „ „ „ „ ; ballance ;

75) F_1: Formall;	76) vaine;	77) drunke.
F_2: „ ;	„ ;	„ .
F_3: Formal;	vein ;	drank.
B.: „ ;	„ ;	drunk.

Aus der obigen Zusammenstellung lässt sich nun Folgendes konstatieren:

1. Die G.'sche Bearbeitung zeigt zahlreiche Übereinstimmungen mit F_1 und F_2; das geht deutlich hervor aus gleichen Wortstellungen, grammatischen Konstruktionen und häufigen gleichen Schreibungen, wo hingegen in F_3 sich an den entsprechenden Stellen wesentliche Abweichungen finden: Vgl. No. 1, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 26, 44, 45, 48, 49, 52, 53, 56, 62, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 77.

2. Dass dem Bearbeiter F_1, keineswegs aber F_2 als Vorlage gedient hat, wird mit Sicherheit bewiesen durch die prägnanten Fälle in No. 5, 8, 10, 18, 23, 24, 31, 33, 42, 51, 54, 55, 58, 63, 70 — Stellen, wo G. in der Schreibung, Ausdrucksweise und Wortstellung genau F_1 folgt, während F_2, die sonst doch fast immer wörtlich mit F_1 übereinstimmt, wie auch F_3 hier ganz andere Lesarten zeigt. Ferner scheint mir für die vorwiegende Benutzung von F_1 die Thatsache zu sprechen, dass sie von Ben J. selbst revidiert worden ist. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass dieser grosse Vorzug gegenüber F_2, die, erst nach J.'s Tode publiziert, mit Recht von Allibone als „a wretched continuation of the first" bezeichnet wird, auch für den Bearbeiter in Bezug auf die Wahl der Quelle ausschlaggebend gewesen sein wird.

3. Was nun Peter Whalley's kritische Ausgabe anbetrifft, so weisen hier zahlreiche, genau gleiche Schreibungen darauf hin, dass ein merklicher Zusammenhang zwischen dieser Edition und der B. besteht. Vgl. No. 2, 3, 4, 6, 9, 13, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 57, 60 etc. Und in der That steht, wie schon oben bemerkt, nichts im Wege, anzunehmen, dass G. auch die Whalley'sche Ausgabe neben F_1 — wenigstens für die Drucklegung seiner Bearbeitung zur Benutzung herangezogen hat.

Freilich sind die hier übereinstimmenden graphischen Kriterien in der Regel nicht in dem Masse beweiskräftig und wesentlich für die Quellenfrage, wie die andern Varianten, die sich auf Wortstellung, Grammatik (Satzbau) etc. beziehen; denn die neu edierten Texte älterer Dichtwerke sind bekanntlich im XVIII. Jh. fast immer in der Orthographie modernisiert. Dies ist im grossen und ganzen auch in F_3 und B. der Fall; ausserdem kommen jedoch einige auffallende, ganz willkürliche, wörtliche Anlehnungen an F_3 vor (vgl. obige Tabelle!), die ohne Zweifel hier berücksichtigt werden müssen und die mit geringerer oder grösserer Wahrscheinlichkeit für die teilweise Benutzung dieser kritischen Ausgabe sprechen.

So ergiebt sich denn aus diesen Thatsachen und Erwägungen als ziemlich sicher, dass G. fürdie 1. Bearbeitung von E. M. im Jahre 1751, die nur als handschriftliches Soufflierbuch des Drury-Lane Theatre vorhanden war, F_1, aber auch daneben später, wie aus der Publikation von 1774 (B.) ersichtlich ist, die kritische Ausgabe von 1756 (F_3) benutzt hat.

Diesem Ergebnis zufolge werde ich bei der Frage nach dem Verhältnis der G.'schen Bearbeitung zu dem J.'schen Lustspiel, die uns in der nun folgenden Hauptabhandlung eingehend zu beschäftigen haben wird, in 1. Linie F_1 zu Grunde legen, dann aber auch bei besonderen Fällen F_3 zur Beurteilung der G.'schen Veränderungen mit heranziehen.

Die aus J.'s E. M. zitierten Stellen sind aus F_1 entnommen, freilich nur mit Angabe von Akt- und Seitenzahl, nicht aber mit Angabe der Vers-, resp. Zeilenzahl, da sich hier, wie auch in F_2 und F_3 keine solche Nummerierung findet. — Dasselbe gilt von den Zitaten aus B. —

III. Inhalt und Kritik der G.'schen Umarbeitung im Vergleich zum O.

Während bisher der Schauspieldirektor David G. gewöhnlich nur als der „englische Roscius", als der geniale Darsteller eines Richard III., Lear, Hamlet, Macbeth etc. von Zeitgenossen und Nachwelt gefeiert worden ist, hat man seine Bearbeitungen älterer Bühnenstücke im grossen und ganzen wenig beachtet. Erst in den letzten Jahren hat man angefangen, diesen Neugestaltungen mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie auf ihren Wert hin zu prüfen. Sie haben freilich nicht in dem hohen Masse wie sein Schauspielertalent seinem gewaltigen Wirken Ruhm und Ehre verschafft, sie verdienen aber dennoch unsere Beachtung; denn sie liefern uns nicht nur einen wichtigen Faktor für das gesteigerte Interesse, das seit seinem Auftreten wieder den Dramen der Elisabethanischen Zeit zu Teil wurde, sondern sie bieten mehr oder weniger auch einen kleinen Beitrag zur Kultur- und Theatergeschichte Englands, indem der veränderte Geschmack des XVIII. Jh., wie er sich in der Umarbeitung solcher Bühnenstücke offenbart, die sozialen Einrichtungen und Lebensgewohnheiten der Tage J.'s in mancher Beziehung teils fortsetzte, teils modifizierte oder meistens völlig aufgab.

Zeigen nun die meisten G.'schen Bearbeitungen eine vom O. streng abweichende Komposition, insofern als G. z. B. von Shakespeare's 'The Taming of a Shrew', ferner 'A Winter's Tale' einfach nur die Haupthandlung mit Ausscheidung jeder Nebenhandlung wiedergegeben hat — das erstgenannte Stück ist zu 'Catherine and Petruchio',[1]) das letztgenannte Werk zu 'Florizel and Perdita'[2]) umgeformt —

1) Vgl. dazu Schnaus, Hall. Diss. 1902.
2) Vgl. dazu Schneider, Hall. Diss. 1902.

so ist das in der B. von E. M. durchaus nicht der Fall. Tief einschneidende Veränderungen in dem Verlauf der Handlung und der Charakteristik der auftretenden Personen sind keineswegs dermassen vorgenommen, wie in den oben erwähnten Shakespeare-Stücken.[1]) Die Stellen sind im Gegenteil nicht sehr häufig, wo eine vollständige Umformung des Gegebenen stattgefunden hat. So ist z. B. neben manchen anderen Hauptpunkten auch die Anzahl der handelnden Personen in der B. dieselbe wie in dem O. Immerhin finden sich so manche Hinzufügungen, sowie Weglassungen oder Veränderungen, die der betreffenden Scene doch ein merklich neues Gepräge geben, und in denen der Bearbeiter in der Zeichnung der auftretenden Personen etwas zu retouchieren sucht, einige Farben stärker aufträgt, bezw. mildert und abschwächt, um die Wirkung des Lustspiels auf die zeitgenössischen Theaterbesucher durch eine grössere Anpassung an ihre Geschmacksrichtung zu erhöhen. — Um für die folgende Abhandlung überhaupt die erforderlichen Grundlagen und von G.'s umarbeitender Thätigkeit ein möglichst anschauliches Bild zu gewinnen, werde ich zunächst den Inhalt der einzelnen Scenen seiner B. meistens eingehend und ausführlich angeben, da G. in der Regel nur stellenweise und ausserdem grösstenteils geringe Abänderungen des O.-Textes vorgenommen hat; nur durch eine genaue Kenntnis der einzelnen Scenenteile ist m. E. hier eine Übersicht und ein Verständnis für die G.'schen Regiestriche und Zusätze möglich. Im engen Anschluss an die Inhaltsangabe jeder Scene werde ich sodann der Reihe nach die Abweichungen von der O.-Fassung in ihrem Zusammenhang mit dem Verlaufe der Handlung (Akt und Scene), sowie aus dem Geiste des XVIII. Jh. heraus nach ihrem Werte zu beurteilen versuchen.

1) Ebenso ist der Text von Shakespeare's 'Hamlet', 'King Lear', 'Romeo and Juliet' und 'Midsummer Night's Dream' (hinsichtlich der 2 letztgenannten Stücke siehe Schramm, Greifswald. Diss. 1898 und Wilh. Görner, Hall. Diss. 1902) in der G.'schen Umgestaltung beträchtlich zusammengestrichen worden.

Dem eigentlichen Beginn des Lustspiels gehen nun aber in der B. wie im O. einige einleitende Bemerkungen untergeordneter Natur voraus, die ich daher auch der kritischen Betrachtung der Abänderungen in der Komödie selbst vorwegnehmen will.[1]) — —

Es ist selbstverständlich, dass das Titelblatt des O. in der B. verändert worden ist, und dass in der Schauspielerliste der B. die Namen der Bühnenkünstler z. Zt. J.'s durch die Schauspielerkollegen G.'s ersetzt worden sind.

Ferner hat G. die Worte, mit denen der dankbare J. einst sein Erstlingswerk seinem verehrten Lehrer und Freunde, Mr. William Cambden, zugeeignet hat, gestrichen; sei es nun, dass er diese Widmungsworte, die im O. ja ganz am Platze waren, in einer Bearbeitung, wie ich glaube, mit Recht für bedeutungslos und unangebracht hielt, oder dass er, wenn er sie auch aufnahm, doch fürchten musste, dass die Beziehungen zwischen Cambden und seinem Schüler den Zeitgenossen unverständlich bleiben würden, umsomehr da die litterarhistorische Forschung zu G.'s Zeit im allgemeinen noch wenig Licht über Leben und Werke der älteren Dramatiker verbreitet hatte.

Dem 1. Akte der Komödie geht im O. nun noch der Prolog voran; in der B. dagegen hat G. seinem Prolog noch ein „Advertisement" vorausgeschickt. In dieser Vorrede sucht er die Weglassungen ganzer Scenen, einiger Dialoge und seine Zusätze damit zu rechtfertigen, dass 'the distance of 150 years had rendered some of the humour too obsolete to be hazarded in the representation at present'. Die Berechtigung und Notwendigkeit solcher Änderungen wird sich im weiteren Verlaufe der Abhandlung zeigen.

1) Besonders wertvoll waren für meine Untersuchungen die kritische Ausgabe der Werke J.s von William Gifford, London 1816, neu herausgegeben von Francis Cunningham, sowie die neueste Publikation der J.'schen Komödie von Henry B. Wheatley, erschienen in 'The London Series of English Classics', London 1877. Beide Kommentatoren geben über manche schwierigen und der Erklärung bedürftigen Stellen des Textes dankenswerten Aufschluss.

In dem Prologe,[1]) den G. der umgearbeiteten Komödie vorangestellt hat, wird zunächst die hervorragende Bedeutung der Schöpfung Ben J.'s gegenüber den vielen gehaltlosen Dichtungen seiner Zeit betont (siehe Einleitg.). Der Bearbeiter sucht dem Poeta Laureatus die volle Sympathie der Leser und Zuschauer wiederzugewinnen, indem er sie darauf hinweist, dass dieser Mann, der nur veredelnd und erzieherisch auf seine Mitmenschen habe wirken wollen, von manchen Zeitgenossen und seiner unmittelbaren Nachwelt fast vergessen und sogar leider noch jetzt oft verachtet werde. — Dann geht er näher auf das Lustspiel ein; er rühmt seine lebenswahre Schilderung menschlicher Vorzüge und Schwächen, die ihm einen dauernden Wert sichert über die 150 Jahre hinaus, die zwischen damals und heute liegen, und schliesst zusammenfassend den Prolog mit den Worten:

'Sure to those scenes some honour shew'd be paid,
Which Cambden patroniz'd, and Shakespear play'd:
Nature was nature then, and still survives;
The garb may alter, but the substance lives.
Lives in this Play — where each may find complete
His pictur'd self — Then favour the deceit —
Kindly forget the hundred years between;
Become old Britons, and admire old Ben.'

Ben J. wendet sich in seinem Prologe mit scharfen Worten gegen die vielen Dichterlinge und Theaterskribenten, die, jeder natürlichen Begabung bar, nur aus Mangel und Not ihre minderwertigen Stücke schreiben, in denen sie sklavisch dem tadelnswerten Brauche des Zeitgeschmacks folgen. Er verachte solche erniedrigende Behandlungsweise des Dramas und sei vielmehr bestrebt, seinen Zuschauern wahre Poesie zu bringen, ihnen in seinen Werken wirkliche Menschen mit ihren Schwächen und Vorzügen vorzuführen,

1) Vgl. A. Murphy, a. a. O. vol. II, S. 285f; er meint, dieser Prolog sei von William Whitehead, einem Freunde G.'s, verfasst. In der Ausgabe von 1774 hat der Bearbeiter selbst diese Angabe hinsichtlich der Verfasserschaft nicht gemacht. Dagegen spricht Wheatley (Notes, S. 116) G. diesen Prolog zu.

ohne ihnen durch allerlei äusserliche Theatereffekte den ästhetischen Genuss verderben zu wollen. Das Wesen der echten Komödie sehe er darin, dass sie

'would shew an image of the times
and sport with human follies, not with crimes.'

Der J.'sche Prolog geht also im ganzen von Gesichtspunkten allgemeiner Natur aus, die zu G.'s Zeit erst recht am Platze gewesen wären. G. nimmt diese allgemeinen Gedanken in sehr geschickter Weise auf. Freilich thut er dies nicht in den scharfen Ausdrücken, mit denen J. in einer Glanzperiode dramatischer Dichtkunst sich dagegen wenden konnte. Denn in einer Periode der gesunkenen Volksbildung und Gesittung musste er befürchten, wenig Verständnis für seine scharfe Kritik zu finden, wohl aber umso grössere Anfeindungen zu erfahren. Hier musste m. E. der Leiter eines Theaterunternehmens, das zu seinem Weiterbestehen auf Gewinn angewiesen war, aus finanziellen und praktischen Rücksichten bis zu einem gewissen Grade der damaligen Geschmacksrichtung nachgeben — mochte er sie auch noch so sehr verabscheuen. Völlig unterdrückt hat der Bearbeiter seine Ansicht nicht, er hat sie nur in milderer Form ausgesprochen, als dies im O. geschehen ist. — So ist denn nach meinem Dafürhalten die Fassung des Prologes, den G. für seine Bearbeitung von E. M. gewählt hat, für seine Zeit zweckentsprechender, als es der unverändert übernommene Prolog der O. gewesen wäre.

Akt für Akt, Scene für Scene soll nun endlich das von G. bearbeitete Lustspiel selbst von den oben genannten Gesichtspunkten aus analysiert werden.

Akt I.

Scene 1: Schauplatz: A Court-yard before Knowell's House.

Eröffnet wird die G.'sche Bearbeitung in derselben Weise wie die O.-Komödie:

Es ist ein schöner Frühlingsmorgen; der alte Edelmann Knowell beauftragt seinen Diener Brainworm damit, seinen Sohn, den Gelehrten Edward,

zur Tagesarbeit zu wecken, ihn aber, falls er schon seinen Studien obliege, nicht zu stören. In einem nun folgenden Monologe des Alten erfahren wir, wie er voll banger Sorge um den Sohn ist, der nach seiner Meinung sich zu sehr der „idle poetry, that fruitless and unprofitable art" ergeben hat und trotz der guten Universitätszeugnisse wenig praktische Kenntnisse besitzt. — Seine ernsten Betrachtungen unterbricht das plötzliche Erscheinen seines Neffen Mr. Stephen, „the Country Gull", wie er schon von J. bezeichnet ist, der wegen seiner abgeschmackten, geistlosen Phrasen und Ansichten diesen charakteristischen Titel mit vollem Recht verdient. Obwohl nur ein einfacher Landjunker, strebt Mr. Stephen danach, zur Klasse der „gallants" in der engl. Hauptstadt gerechnet zu werden. Die kühne Sprache und die hochfliegenden Pläne des übermütigen Jünglings missbilligt der Oheim aufs schärfste, verspottet ihn und ermahnt ihn, ein bescheidener Mensch zu werden.

Während dieser Strafpredigt tritt ein Diener auf. Mit ihm knüpft der abgekanzelte Junker sofort ein Gespräch an und fährt dabei in Gegenwart des Oheims mit seinen Prahlereien fort. Der blasierte Schwätzer pocht unverschämt auf seinen Reichtum; in seiner Frechheit schlägt er beinahe den biederen, bescheidenen Diener. Schliesslich unterbricht der erzürnte Oheim wiederum den Phrasenschwall des arroganten Neffen und kehrt ihm entrüstet den Rücken, sodass sich dieser wie ein begossener Pudel entfernen muss. Der soeben angekommene Diener, der in dem Alten Edward Knowell vor sich zu sehen glaubt, überreicht ihm einen an Edward adressierten Brief, der von dessen Freund, dem jungen „gentleman" Mr. Wellbred geschrieben ist. Als der Briefbote das Haus verlassen hat, sucht sich Knowell, nun wieder allein, einzureden, dass er als der Vater das unbestreitbare Recht habe, den an seinen Sohn gerichteten Brief zu öffnen, um sich selbst einmal von der Denkart und dem Bildungsgrad des von Edward so hochgeschätzten Wellbred überzeugen zu können. Er erbricht das Schreiben, erkennt den Absender aber als einen leichtsinnigen, genusssüchtigen Jüngling, der seinen Sohn aus dem stillen Frieden seines Hauses in das lärmende Treiben der Londoner Lebemänner verlocken will, die sich in der übelberüchtigten Wind-mill-Kneipe häufig versammeln. Für reichliche Belustigung sorgen, so versichert Wellbred, zwei sonderbare Käuze, die dort zu verkehren pflegen: ein geistloser Dichterling (Matthew) und ein anderer Tropf (Kapitän Bobadil), deren komisch wirkende Eigenart kennen zu lernen, sich auf jeden Fall verlohne. Der Vater, über die ausgelassenen Zeilen höchst ungehalten, giebt in seiner Erregung dem wieder auftretenden Brainworm unvorsichtigerweise den Auftrag, den soeben erbrochenen Brief wieder zuzusiegeln, ihn so dem Sohne einzuhändigen und vor allem die vorherige Öffnung desselben ihm zu verschweigen. Brainworm verspricht es und lässt seinen Herrn allein zurück, aus dessen Monolog wir erfahren, dass er entschlossen ist, seinen sonst

edelgesinnten Sohn von dem Besuche der Londoner Kneipe keineswegs zurückzuhalten, ihn vielmehr durch liebevolle Behandlung auf den rechten Weg zurückzuleiten.

Abweichungen der B. vom O.[1])

1. Diese Eröffnungsscene des I. Aktes der G.'schen Bearbeitung entspricht im grossen und ganzen der 1. und 2. Scene des O. Beide Dichter haben nämlich, von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend, die Einteilung der Akte in Scenen vorgenommen. Während J. in der Regel mit der Einführung einer neuen Person eine neue Scene beginnt, befolgt G. in der bearbeiteten Komödie durchweg das Prinzip, nur bei jedem Ortswechsel der Handlung auch einen Scenenwechsel eintreten zu lassen, eine Einteilung, die der Bedeutung des Wortes „scena" besser entspricht.[2]) Daher ist diese bemerkenswerte Änderung G.'s gerechtfertigt; erst recht aber müssen wir seine Methode billigen, wenn wir erwägen, dass der O.-Dichter sein Einteilungsprinzip durchaus nicht konsequent durchgeführt hat. Schon in dieser Scene, wie noch an vielen anderen Stellen findet sich ein Beispiel hierfür: Die 1. Scene nimmt trotz des Auftretens Mr. Stephen's ihren Fortgang, und erst beim Erscheinen des Wellbred'schen Boten beginnt die 2. Scene.

2. In der B. ist der Schauplatz der 1. Scene, wie G. besonders bemerkt, 'A Court-yard before Knowell's House'; auch die Örtlichkeit der folgenden Scenen ist von G. immer vor jedem Scenenanfang genannt; F_1, F_2 und F_3 dagegen haben den einzelnen Scenen keine Angabe des Ortes voran-

1) Bei zahlreichen Veränderungen ist es, wie wir noch sehen werden, nicht möglich, eine feste Grenze zwischen inhaltlichen und sprachlichen Abweichungen der B. vom O. zu ziehen; daher werde ich manche Punkte hier erörtern, die ebenso gut auch in einem besonderen sprachlichen Teil der Dissertation hätten behandelt werden können. Ein solcher scheint mir aber aus den auf S. 9, Anmerk. 1 angegebenen Gründen überflüssig zu sein.

2) Auch Gifford wendet in seiner kritischen Ausgabe der J.-Werke diese Einteilungsmethode an.

geschickt, sondern der Leser kann diesen bisweilen nur durch gespannteste Aufmerksamkeit aus den Gesprächen der handelnden Personen erraten.[1]) Jn F_1 sind verhältnismässig nur wenige, dazu meistens recht dürftige Bühnenanweisungen vorhanden. Erst David G. hat, abgesehen von den aus der Quarto und Folio übernommenen scenischen Anweisungen, augenscheinlich zur bequemeren und schnelleren Orientierung des Lesers und Schauspielers in umfangreicherer, durchaus billigenswerter Weise die Namen der Örtlichkeiten den einzelnen Scenen voraufgeschickt.

3. Auch das Kommen und Gehen der Personen ist von G. fast immer besonders angegeben, wodurch das Verständnis des Stückes ohne Zweifel erleichtert wird, während in F_1 und F_3 schon bei Beginn jeder Scene alle in derselben handelnden Personen genannt werden, ohne dass über das Auftreten der neu hinzugekommenen Personen oder ihr Fortgehen Näheres bemerkt ist. — Auch die Herausgeber des XIX. Jh., Gifford und Wheatley, haben bei jedem Wechsel der Scenerie den betreffenden Ort der Handlung und die sonstigen üblichen Bühnenvorschriften besonders erwähnt. In einigen Ortsbezeichnungen weichen sie allerdings von denen des Bearbeiters wesentlich ab, worauf hie und da in einer kurzen Anmerkung hinzuweisen mir gestattet sei, da die Berücksichtigung dieser modernen Schauplatzbenennung für eine bessere Beurteilung dieser G.'schen Einfügungen mir zweckmässig und wünschenswert erscheint.[2])

4. Anscheinend ohne triftigen Grund fortgelassen hat G. die erstaunten Worte des alten Knowell, als der Diener Wellbred's ihm irrtümlicherweise den an Edward Knowell

1) Übrigens ist das Fehlen von Bühnenanweisungen geradezu charakteristisch für die alten Ausgaben elisabethanischer Dramen. Es hat daher auch bei J. nichts Auffallendes.

2) Gifford und Wheatley geben in ihren Ausgaben an Stelle der obigen Ortsbezeichnung G.'sdie Anmerkg.: 'A. Street Enter Knowell at the door of his House', welche Angabe wohl ebenso wie die des Bearbeiters zulässig ist, da beide der geschilderten Situation entsprechen.

adressierten Brief überreicht: 'What doe you meane? pray you remember your court'sie', Worte, die an dieser Stelle wohl am Platze sind, da sie die urplötzliche, natürliche Überraschung des Alten gut kennzeichnen.

5. Einige Zeilen darauf streicht G. die freundlichen Worte, die Knowell senior im Gespräch mit dem bescheidenen Diener bei J. äussert: 'Nay, pray you be couered', eine Aufforderung, die geeignet ist, die Gestalt des alten Knowell würdiger und vorteilhafter von der des geckenhaften, hochmütigen Stephen abzuheben (vgl. obige Inhaltsangabe); die Weglassung dieser Stelle erscheint mir daher als ungerechtfertigt.

6. Eine weitere Veränderung in der B. zeigt der an Edward gerichtete Brief Wellbred's (vgl. F_1, Akt I, Sc. 2, S. 9). aus dem G. folgende Sätze des O. streicht: 'yet, if thou (scil. thinke us all Jewes, that inhabit there) come ouer, and but see our fripperie; change an olde shirt for a whole smocke with us: Doe not conceiue that anthipathy between us and Hogsden, as was between Jews and hogs-flesh'. Die Weglassung dieser Stelle, die in scherzhafter Weise auf 'the Old Jewry' und die ehemals in diesem Londoner Stadtteil zahlreichen jüdischen Kramläden anspielt, ist billigenswert, da die frühere dort herrschende Judenwirtschaft seit der Regierung Edwards I. (1272—1307) nicht mehr existierte und daher G.'s meisten Zeitgenossen — ausser durch die mündliche Überlieferung — nicht mehr bekannt sein konnte. — Dagegen die weitere humoristische Anspielung auf die traditionelle Abneigung der Juden gegen Schweinefleisch unter Bezugnahme auf Edward als Einwohner von Hogsden (wörtl. Schweinehöhle) und andererseits auf Wellbred als den Bewohner von 'the Old Jewry' hätte sicherlich auch bei der Wiederaufführung des Lustspiels erheiternd gewirkt. Ein triftiger Grund für diese Streichung ist m. E. nicht ersichtlich.

7. Im Gegensatze zu der später unverkennbaren Tendenz G.'s, Obscönitäten und zotige Repliken möglichst aus

der Bearbeitung der Komödie auszuschalten, behält dieser die Stelle des O.-Schreibens bei, wo Wellbred seinem Freunde den Rat giebt, die jungen Strassendirnen in seines Vaters Haus zu locken und sich willig zu machen, Worte, die der moderne Herausgeber Wheatley als 'coarse expressions, that would have unfitted the play for public reading' aus seiner Publikation fortlässt (vgl. Notes, a. a. O., Introduction, S. LXI.) G. trug aber wohl hierin dem Geschmacke des Volkes ein wenig Rechnung, das in dieser Zeit sehr an schlüpfrige, pikante Schilderungen gewöhnt war.

8. Knowell senior, über den aus der Wind-mill-Kneipe abgesandten Brief entrüstet, hält dieses Lokal für ebenso verrufen wie die Hurenhäuser „the Burdello, Spittle or Picthatch". G. erwähnt hier Picthatch nicht, das ein übelberüchtigter Schlupfwinkel von Dirnen und Taschendieben gewesen sein soll. (vgl. Wheatley, a. a. O., S. 132.) Die Auslassung dieses Namens deutet vielleicht darauf hin, dass dieses Bordell nicht mehr existierte und z. Zt. G.'s nicht mehr genug stadtbekannt war. —

Mit den sonstigen Teilen der 1. und 2. Scene bei J. stimmt die B. bis auf einige variierende Worte und geringe Sätze ganz überein.

Scene 2: Ort: Young Knowell's Study.

Brainworm hat trotz des Verbots Edward die Öffnung des Wellbred'schen Schreibens mitgeteilt. Der junge Knowell, über die Handlungsweise des Vaters erstaunt, dankt dem ihm treu ergebenen Diener für die Offenbarung dieses Geheimnisses und zieht sich für einige Zeit nach dem Hintergrunde der Bühne zurück, um ungestört noch einmal das Schreiben seines Freundes durchzulesen. — Darauf erscheint wieder Mr. Stephen, erfährt von Brainworm, dass der Überbringer des Wellbred'schen Schreibens das Haus Knowell's verlassen hat, und beginnt sofort wieder sein hochmütiges Wesen an den Tag zu legen; er will durchaus den Briefboten durchprügeln, muss aber schliesslich darauf verzichten, weil er ihn nicht mehr einholen kann. Stephen, dessen Charakter hier wie in anderen Punkten manche überraschende Ähnlichkeit mit dem von Andrew Ague-Cheek in Shakespeare's 'Twelfth Night' zeigt, hat sich bald in solche lächerliche Wut hineingeredet, dass Brainworm ihm seine Kleidung auf-

schnüren muss, damit der erregte Junker sein erhitztes Blut wieder abkühlen kann. Der Rolle eines eitlen Prahlers bleibt er aber trotz der grossen Verstimmung getreu, indem er mit seiner Kleidung übermässig protzt. Brainworm aber, seine Berufspflichten vorschützend, verlässt den selbstgefälligen Einfaltspinsel. — Im Hintergrunde der Bühne bricht Edward, noch immer über das Schreiben nachdenkend, in ein schallendes Gelächter aus, das dem „cousin" unverständlich ist und ihm bei seiner gegenstandslosen Gereiztheit eine Verhöhnung seiner eigenen Person zu sein scheint. — Endlich versteht auch Mr. Stephen das Gelächter seines Vetters, als sich dieser ihm mit dem Briefe nähert. Edward macht sich innerlich über das komische Wesen des 'Country Gull' lustig, der, obwohl kurz vorher gegen ihn sehr erbost, nun feigherzig zu Kreuze kriecht. Er verspricht sogar mit der grössten Bereitwilligkeit, ihn auf seinem Wege nach London zu begleiten, was er mit einem bei den damaligen Stutzern beliebten konventionellen Eidschwur bekräftigen will, weil er glaubt, mit solchen und ähnlichen gezierten Redewendungen seiner „gallant" - Würde zu entsprechen. Der verständige, feingebildete Edward tadelt ihn deswegen, ermahnt ihn höchst sarkastisch, seiner hervorragenden Vermögens- und Gesellschaftsstellung wohl eingedenk zu sein und ein recht würdiges, aristokratisches Benehmen an den Tag zu legen. Edward verspricht sich von der Einführung seines einfältigen, wunderlichen Vetters in den Londoner Bekanntenkreis einen ausgezeichneten Spass und macht sich sogleich mit ihm auf den Weg nach der Hauptstadt.

Die soeben geschilderte Scene G.'s entspricht in der Hauptsache der 3. Scene des I. Aktes bei J., abgesehen von folgenden Veränderungen:

1. G. bezeichnet als den Schauplatz dieser Scene das Studierzimmer Edward's und ist in dieser Angabe genauer als Gifford und Wheatley, die diese Scene nach einem beliebigen Zimmer des Knowell'schen Hauses verlegen, obgleich doch Brainworm gerade den Auftrag erhalten hat, in die Studierstube des Gelehrten zu gehen. Dagegen ist die Bemerkung der modernen Kommentatoren bezüglich des Auftretens Edward's „with a Letter in his hand" bei Beginn der 3. Scene — eine Bemerkung, die bei G. fehlt — gar nicht übel, da hierdurch die Situation an dieser Stelle an Klarheit und Deutlichkeit gewinnt.

3. In F_1 etc. ist das plötzliche laute Auflachen Edward's durch die Bühnenanweisung erklärt: 'Knowell laughes

hauing read the letter'; diese Worte fehlen in der B., was entschieden zu missbilligen ist, da hierdurch das plötzliche Gelächter Edward's dem Leser der B. zunächst wenigstens ganz unverständlich bleibt. — Da kurz vorher vom Bearbeiter dieser Brief nicht erwähnt ist, den Stephen nach J.'s Darstellung gesehen haben muss — Stephen sagt ja selbst im O. : 'Hee laught at somebody in that letter' — lässt G. ihn konsequenterweise dafür die Worte sagen: 'He laughs at somebody in a Letter', zu welcher Erkenntnis er hier nur durch die vorhergehenden Worte seines Vetters: 'He writes to me of a brace' gelangt sein kann.

4. Ferner fehlt bei G. folgende Stelle des O. (vgl. F_1, I, 3, S. 12): 'Well, if he (i. e. Knowell senior) read this with patience, Ile be-gelt, and troll ballads for Mr. John Trundle, yonder, the rest of my mortalitie. It is true, and likely, my father may haue as much patience as another man; for he takes much physicke: and, oft taking physicke makes a man very patient. But would your packet, master Wellbred, had arriu'd at him, in such a minute of his patience' . . . Augenscheinlich hat G. die Erwähnung: 'troll ballads for Mr. John Trundle' aus dem Grunde fallen lassen, da der Name dieses Zeitgenossen J.'s — er war übrigens der 1. Drucker des Shakespeare'schen 'Hamlet' und Herausgeber zahlreicher Balladen etc. (vergl. Gifford, a. a. O., S. 8/9) — der Mehrzahl seiner Leser und Zuschauer garnicht bekannt sein konnte. Dagegen ist die Streichung des witzigen Wortspieles Edward's, der beim Philosophieren über die eventuelle „patience" seines Vaters ironisch bemerkt, dass er durch die häufig genommene Arzenei ganz „patient" geworden sein müsse, nicht zu billigen. Denn ohne Zweifel würden wohl auch beim Publikum des Bearbeiters die witzigen Worte des Gelehrten Lacherfolg gehabt haben. Vielleicht hat G. geglaubt, wegen des obigen Wortspiels diesen Passus aussondern zu müssen. Ein anderer Grund ist kaum denkbar; in der That ist dieses Wortspiel ganz leicht verständlich. — Es ist anzuerkennen,

dass G. die Lücke, die durch die oben zitierte Stelle entstanden ist, durch die einfachen Worte geschickt ausgefüllt hat: 'I wish, I knew' (the end of it).

5. Gekürzt ist von G. mit Recht die Stelle, wo Edward in längerer Lobpreisung, bezw. Verhöhnung seines Vetters diesen ermahnt, sich eines feineren Benehmens zu befleissigen (vgl. F_1, am Schlusse von I, 3, S. 13); denn schon die für Stephen beschämende Rede Edward's in der G.'schen Fassung grenzt oft beinahe ans Unglaubliche und Unnatürliche. Einen ausserordentlichen Lacherfolg wird im XVI. und XVII. Jh. ja die Verknüpfung der allgemein bekannten Dinge des Alltagslebens mit Stephens vermeintlichen Talenten gehabt haben; seltsam und abgeschmackt würde sich aber dieser Passus in der G.'schen Theaterbearbeitung ausgenommen haben, da die Gegenstände, mit denen Stephen's angebliche Vorzüge verglichen werden, wie z. B. 'ten house-wiues' pewter' oder 'wrought stomacher' nach der modernen Anschauung doch zu wenig kostbar sind, um mit vortrefflichen menschlichen Eigenschaften auch nur einigermassen einen Vergleich auszuhalten. Indessen ist das Fehlen dieser Stelle bei G. nicht nur aus diesen Gründen berechtigt. Es fallen damit zugleich auch einige Ausdrücke und Eigentümlichkeiten der elisabethanischen Zeit, deren Bedeutung sich im Laufe der Jahrzehnte wesentlich verschoben hatte, und die um die Mitte des XVIII. Jh. sicherlich veraltet waren; so z. B. 'house-wiues' pewter' (i. e. Zinn), das nach Wheatley zu Lebzeiten J.'s sehr hoch im Preise gestanden hat und von dem O.-Dichter hier als Beispiel des silberhellen Glanzes angeführt ist, ferner der Ausdruck 'again a good time', den Whalley mit der modernen Redewendung: 'against some festival' umschreibt; ferner die Bezeichnung: 'a millaner's wife', die dem Engländer des XVIII. Jh. geradezu seltsam erscheinen musste, da ein „millaner" in dieser Zeit wie heute meistens eine Putzmacherin bedeutet, während früher auch ein Mann ein solches Geschäft betrieb; endlich die Worte: 'Drake's old

ship at Deptford', die auf „the Golden Hind", das Schiff des berühmten Weltumseglers Francis Drake anspielen, das nach der Rückkehr des kühnen Seefahrers nach England in Deptford, einem an der Themse gelegenen Stadtteil Londons, abgetakelt, lange die Bewunderung von Engländern und Ausländern erregt hat. (Vgl. hierzu Wheatley, a. a. O., S. 138/41.) Da natürlich das Holz des Fahrzeugs allmählich morsch und gebrechlich wurde, wird das Schiff daher bald nicht mehr existiert haben und somit sein Andenken zu G.'s Lebzeiten lange nicht mehr im Bewusstsein der grossen Menge lebendig gewesen sein.

6. Edward ermahnt seinen Verwandten, den er kurz vorher 'an accomplished monster, or miracle of nature' genannt hat, ein recht vornehmes Benehmen an den Tag zu legen, und richtet sodann die Frage an ihn: 'What thinke you of this, coz?' die G. Mr. Stephen beantworten lässt mit: 'I do not think of it', während im O. die Antwort bejahend ist. Die negative Antwort Stephen's bei G. steht aber im schroffen Widerspruch mit dem Folgenden: 'and I will be more proud, and melancholy and gentleman-like than I have been I'll assure you', woraus doch klar hervorgeht, dass der eitle Geck überaus stark von sich eingenommen ist und gar viel daran denkt, ein fashionabler 'gentleman' zu werden. Die Fassung des O., die Antwort in bejahender Form, ist demnach natürlicher, sinngemässer als die andere, — Im übrigen lehnt sich G. auch hier fast wörtlich an seine Vorlage an.

Scene 3: Schauplatz: The Street before Cob's House.

Als würdiges Pendant zu 'the Country Gull' tritt uns hier der von Wellbred im Briefe schon erwähnte 'poet-major' oder 'the Town Gull' Matthew entgegen, der in einer Londoner Strasse einen gewissen 'waterbearer' Cob aus dessen ärmlichem Hause hervorruft, um nach der Wohnung eines gewissen 'Captain Bobadil' sich zu erkundigen. Zu seinem höchsten Erstaunen erfährt er, dass der anscheinend vornehme Herr ein Mitbewohner der Cob'schen Behausung ist. Während Cob sich darauf zu

seiner Tagesarbeit rüstet, die darin besteht, den wohlhabenden Bewohnern der City, wie z. B. dem reichen Kaufmann Kitely gegen entsprechenden Lohn aus den städtischen 'conduits' das Wasser zu holen, wird Matthew durch Tib, Cob's Frau, in das Zimmer Bobadil's geführt. Der zurückbleibende Cob kann aber nicht umhin, seiner Geringschätzung gegen den recht vornehm-seinwollenden Matthew Ausdruck zu verleihen, der, obwohl der Sohn eines einfachen Mannes, sich in die Kreise der vornehmen Herrenwelt hineindränge. Dagegen könne sein Gast, Kapitän Bobadil, unzweifelhaft mit vollem Recht zu den 'gentlemen' gerechnet werden.. Ja, der biedere Wasserträger schätzt seinen Gast sehr hoch und schenkt ihm grosses Vertrauen, obwohl der verschwenderische, leichtlebige Prahlhans das viele Geld, das seine Frau und er selbst ihm seit langem geliehen haben, noch nicht zurückerstattet hat.

Damit schliesst diese Scene, die der 4. Scene in F_1 entspricht, abgesehen von den folgenden Punkten:

1. Der Zusatz G.'s: 'Enter Cob from the House' ist zu billigen und ist wohl aus dem mehr als einmal bemerkbaren Bestreben hervorgegangen, den Ort der Handlung möglichst klar und bestimmt anzugeben.

2. Ausgeschaltet von G. sind die im O. befindlichen, langatmigen, hie und da wohl auch spasshaften Erörterungen Cob's[1]) über seine Abstammung vom 'herring, the king of fish, . . . one o' the monarchs o' the world.'[2]) Obschon der redselige Cob, der seine Kenntnisse wahrscheinlich aus dem Heraldikbuche erworben hat (vgl. hierzu Wheatley, a. a. O. S. 142), durch seine humoristischen Bemerkungen mit den urkomischen Wortspielen auch dem späteren Leser und Theaterbesucher zur Heiterkeit genug Gelegenheit bietet, so ist diese Episode doch für die Handlung des Stückes und die Charakteristik der hier auftretenden Personen als überflüssiges Beiwerk zu betrachten und daher nicht mit Unrecht vom Bearbeiter weggelassen. G., der mit der

1) Der Ausdruck „cob" bedeutet nach Giffords Darlegungen: „Kopf" und kann insbesondere den Kopf von Bücklingen und endlich, wie hier, als pars pro toto den ganzen Fisch bezeichnen.

2) Die längere Erzählung von dem „red herring", dem Cob hier, wie auch an späterer Stelle als seinen Verwandten, ja als Vorfahr betrachtet, gehört inhaltlich der Volkssage an.

Streichung wohl beabsichtigte, hier wie an andern Stellen alles möglichst auf ein einfaches Mass zu beschränken und vermeintliche Auswüchse und Episoden, die nicht streng zur Handlung gehören, aus der Umarbeitung auszuscheiden, hat die dadurch entstandene Lücke nicht sorgfältig genug gefüllt. Vielmehr entbehren die ihr unmittelbar vorhergehenden Worte Cob's: 'Ay, sir; I and my lineage, ha' kept a poor house here in our days' der völligen Klarheit und des Zusammenhangs mit dem Folgenden, wohingegen das O. die eingehende Erklärung dafür giebt. In der B. aber ist nicht angegeben, was hier unter „lineage" zu verstehen ist, da auch sonst nicht von etwaigen Nachkommen Cob's die Rede ist. G. that am besten, diesen Ausdruck sowie diese Anspielung gänzlich zu unterdrücken.

3. Es ist ferner gutzuheissen, dass J.'s Anspielung auf Roger Bacon (1214—94) fortgelassen ist; denn es ist nicht anzunehmen, dass dem Publikum des XVIII. Jh. die Erwähnung des alten Philosophen und Naturforschers noch verständlich war, dessen grosses Wissen auch von den Ungebildeten bewundert wurde, und den der unwissende Arbeiter, der ein grosser Liebhaber von Bücklingen, Speck und Schinken ist, zu J.'s Lebzeiten zu „rasher bacon" umtaufte. Die gelehrten, kaum verständlichen Anspielungen des O.-Dichters drücken eben E. M. wie den meisten seiner übrigen Werke den Stempel des Schwerfälligen und Pedantischen auf; das erkennen wir auch aus dem vorliegenden Beispiel. Es ist lobend anzuerkennen, dass G. oft solche gelehrte Floskeln beseitigt hat. — Möglich ist es auch, dass der Bearbeiter mit der Weglassung des oben erörterten Passus die Absicht verfolgt hat, das unsympathische Bild des bei J. so geschwätzigen Wasserträgers, der von dem O.-Dichter mehr zu einer rein lächerlichen Figur beinahe à la Master Stephen gestempelt ist, durch mehrfache Kürzungen seiner Reden ein wenig umzuformen und zu mildern; vgl. hierzu auch No. 7 der Abweichungen dieser Scene. Diese Tendenz G.'s, die auch im weiteren Verlaufe

des Stückes nicht verkannt werden kann, ist entschieden zu billigen. Der Unterschied zwischen dem mit Mutterwitz ausgestatteten „water-bearer“ und dem nichtsnutzigen und geistlosen Prahlhans Stephen kommt bei G. mehr zum Ausdruck als bei J.

4. Nach den Worten, mit denen Cob seine Frau auffordert, Mr. Matthew nach dem Zimmer Bobadil's zu führen, schaltet G. die Bühnenanweisung ein: 'Tib shews Mr. Matthew into the House', was besser und sachgemässer ist als bei Gifford und Wheatley: 'Exit Tib with Master Matthew'.

5. Gleich darauf streicht G. aus dem Cob'schen Monolog (am Scenenschluss) die Stelle: 'Oh, an' my house were the Brasenhead now! faith, it would e'en speak: Mo' fools yet', Zeilen, die, wie Wheatley, a. a. O., S. 144 bemerkt, auf einen Passus in Greene's 'Friar Bacon and Friar Bungay' anspielen. Greene lässt nämlich in seinem Drama den Brasenhead 7 lakonische bedeutungsvolle Worte sagen, die in der Handlung seines Stückes eine grosse Rolle spielen. Ben J., der in seiner Komödie 'E. M.', wie in seinen übrigen Werken eine oft staunenswerte Belesenheit dokumentiert, hat diese Kürze des Ausdrucks glücklich nachgeahmt, indem er nach Mr. Matthew's Eingang in Cob's Haus diesen sagen lässt: 'Mo' fools yet'. Die Anspielung auf diesen Brasenhead setzt eine gründliche Kenntnis der englischen Litteratur voraus, die G. von den meisten Theaterbesuchern in der That nicht erwarten konnte. Er wird diese Stelle wohl zunächst aus diesem Grunde aus der B. ferngehalten haben, sodann auch in der Erwägung, dass durch die Eliminierung solcher gelehrten Reminiscencen eine Überladung des Lustspiels vermieden wird, die mit dem Wesen einer wahren Komödie unvereinbar ist.

6. Im weiteren Selbstgespräch Cob's hat G. die Worte von F_1 (Akt I, Sc. 4, S. 15) gestrichen: „and they (d. h. die Bekannten Matthew's) flout him (= Matthew) inuincibly. Hee useth euery day to a Merchant's house

(where I serue water) one master Kitely's, i' the Old Jewrie; and here's the iest, he is in loue with my masters sister (mistris Bridget) and calls her mistris: and there hee will sit you a whole after-noone sometimes, reading o'these same abominable, vile (a poxe on' hem, I cannot abide them) rascally verses, poyetrie, poyetrie, and speaking of enterludes, 't will make a man burst to heare him. And the wenches, they doe so geere, and ti-he at him — well, should they do so much to me, Ild forsweare them all, by the foot of Pharaoh. There's an oath! How many water-bearers shall you heare sweare such an oath? ô, I haue a guest (he teaches mee)" . . . Nur einige dieser Sätze sind voll köstlichen Humors, die die Lachmuskeln der Leser und Hörer dieser Scene auch zu G.'s Zeit zweifellos erregt haben würden; in dieser Hinsicht ist ihr Fehlen zu bedauern; andrerseits muss zugegeben werden, dass vor allem der Zusammenhang in Cob's Monolog von G. fester geknüpft ist, und dass der bisweilen kaum erträgliche Wortschwall des Wasserträgers auf einige Sätze reduziert ist, die m. E. vollauf ihren Zweck erfüllen. — Im Übrigen folgt G. hier fast wörtlich seiner Quelle.

Scene 4: Ort der Handlung: A Room in Cob's House.

Matthew ist von Tib in Bobadil's Zimmer geführt. Bobadil erzählt seinem Besucher von einem langen, nächtlichen Zechgelage mit Wellbred und anderen Bekannten. Matthew lobt dann Bobadil's Wohnung, dieser aber bittet den Lobredner, niemand von seinem ärmlichen Logis in Kenntnis zu setzen. Der beschränkte, eitle Matthew schenkt allen Versicherungen des Kapitäns vollen Glauben; er hat unterdessen ein Blatt Papier entfaltet, das 4 von ihm selbst gedichtete Verszeilen trägt, die er auf Bobadil's Bitte vorliest.

Nach einigen Bemerkungen über seine anderen „poetischen" Schöpfungen rühmt er Bobadil's fashionable Schuhe, dann verspottet er den in Modesachen angeblich unkundigen „squire" Downright, den Halbbruder Mr. Wellbred's, den wir im II. Akte näher kennen lernen. Downright hat nämlich einen Hirschfänger Mr. Matthew's kürzlich ungünstig beurteilt und ist mit Matthew, so hören wir von diesem weiter, in einen

heftigen Wortwechsel geraten. Darüber aufgebracht, ergeht sich der Kapitän in masslosen Schmähungen Downright's, den er wegen seines rauhen Wesens verabscheut. Als nun der wutentbrannte Bobadil vernimmt, der ungestüme, ungebildete Downright wolle Matthew gelegentlich durchprügeln, lässt der Prahlhans par excellence eine neue Reihe schwerer Beleidigungen gegen den Abwesenden vom Stapel und sucht Matthew zu einer Herausforderung Downright's zum Zweikampfe zu bewegen, dessen Geheimnisse ihm beizubringen er sich bereit erklärt. Matthew geht gern auf dieses Anerbieten ein. Die Unterrichtsstunde beginnt sofort. Bobadil, die scheinbar gründlichsten Kenntnisse entfaltend, giebt seinem ungelehrigen Schüler eine Reihe von Ratschlägen. Am meisten ist dem dreisten Prahlhans jedoch daran gelegen, für seinen Unterricht ein hohes Honorar zu erhalten und zwar, wenn möglich, in Form einer freien Zeche. Daher erkundigt er sich nach Verlauf von kaum einigen Minuten angelegentlichst nach dem Inhalt von Matthew's Börse. Er verknüpft den Vorschlag zum sofortigen Aufbruch nach einer Kneipe mit dem Hinweis, den jungen Wellbred, möglicherweise auch 'his elder brother' George Downright dort anzutreffen. Der kindlich naive Matthew ist mit diesem Plane seines Fechtlehrers einverstanden und begiebt sich sofort mit ihm nach dem Wirtshause, womit der I. Akt des Lustspiels schliesst.

Folgende Abweichungen dieser Schlussscene des I. Aktes vom O., die der 5. Scene bei J. entspricht, sind zu konstatieren:

1. Hinzugefügt hat G. die Bühnenanweisung: 'Pulls out a paper and reads' (vgl. B, I, 4, S. 98), wodurch die Frage Bobadil's: 'What new piece ha' you there?' begründet wird.

2. Die an Matthew gerichtete Aufforderung des Kapitän's 'Read it' ist ein Zusatz G.'s und durchaus zu billigen, da sie auch dem eigenen, stillen Wunsche Matthew's, mit seinem angeblichen poetischen Genie hervorzutreten, entspricht, und da sich nun an diese Aufforderung Bobadil's bei G. die Deklamation der 4 Verszeilen des „poet-major" natürlich und zwanglos anschliesst.

3. Im O. geht diesen 4 Verszeilen noch eine Episode voraus, die einige Anspielungen auf Thomas Kyd's 'The Spanish Tragedy' und einige hieraus direkt entlehnte Zitate enthält. Dass G. zunächst die Worte: 'Go by, Hiero-

nymo' nicht in dem Texte der B. wiedergegeben hat, die J. seinerseits aus dem IV. Akte von Kyd's Trauerspiel entnommen und wegen ihrer in diesem Stücke auffallenden Eigentümlichkeit als abgekürzte Bezeichnung für dieses Werk gebraucht hat, ist mit triftigen Gründen zu rechtfertigen; denn es liegt auf der Hand, dass G. von seinen Zeitgenossen nicht erwarten konnte, dass sie das 1588 verfasste Trauerspiel nur einigermassen, geschweige denn das oben erwähnte Zitat aus demselben kennen und seine Bedeutung richtig verstehen würden. Selbstverständlich durfte der Bearbeiter im Zusammenhange mit diesen letzten Streichungen konsequenterweise auch nicht in sein Werk die pathetischen Worte Matthew's aufnehmen, die sich auf die Vorzüglichkeit der „Spanish Tragedy" beziehen, ferner die satirischen Bemerkungen Bobadil's über die Unfähigkeit der meisten Poeten, ein so treffliches Stück wie dieses zu schreiben; endlich die aus dem III. Akte dieses Dichtwerkes entlehnten, von J. und anderen Dramatikern jener Zeit schon als bizarr und burlesk verspotteten Zitate wie z. B:

'O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears!
O life, no life, but lively form of death' etc.

die Mr. Matthew und Bobadil ausserordentlich gefallen, durften erst recht nicht vom Bearbeiter in seinen Text aufgenommen werden.

4. Nach den 4 Versen Matthew's schaltet G. wohl nur aus Willkür oder auch, weil er sie für entbehrlich hielt, 2 Verse des O. aus; m. E. ist dies hier keineswegs wünschenswert, da im Anschluss an die vorhergehenden Zeilen die beiden Schlussverse des Matthew'schen Vortrages:

'If they (d. h. these lines) proue rough, unpolished, harsh and rude,
Hast made the wast: thus, mildly, I conclude'

mit dazu beitragen, die oberflächliche Denkart des eingebildeten Dichterlings richtig zu kennzeichnen.

5. G. kürzt ferner bei Beginn der Unterweisung Matthew's im Fechten Bobadil's Reden, die er wegen ihrer Schwülstigkeit wohl teilweise für überflüssig hielt, und sagt dafür nur die wenigen Worte: 'I'll give you a lesson'; zweifellos aber muss die ausgelassene Stelle sehr erheiternd gewirkt haben; denn sie führt uns vor, wie der Kapitän eine Bettleiste von seiner Wirtin verlangt, um mit diesem primitiven Instrument seinem Besucher die Anfangsgründe des Fechtens beizubringen; aus diesem Grunde ist die Streichung zu bedauern.

6. Der Dialog des O. in dieser Scene ist einige Zeilen weiter von G. gekürzt worden, insofern als einige Fechtausdrücke und Verhaltungsmassregeln, die Bobadil seinem ungelehrigen Schüler einzuprägen sucht, sowie die tadelnden Worte fortgelassen sind, die dieser von dem Fechtmeister zu hören bekommt. Die weiteren Duellvorschriften, die Matthew im O. erteilt werden und die im Grunde doch nichts weiter als eine kühne Phrasendrechslerei des Kapitäns sind, müssen zu J.'s Zeit ziemlich sympathisch aufgenommen worden sein; denn gerade zu Lebzeiten des Dichters war, wie mehrfach von ihm und seinen Zeitgenossen berichtet wird, die Fechtkunst, die von Italien nach England eingeführt war, zur beliebten Modesache geworden, während die Fechtlehrer selbst in einem üblen Rufe standen. — In den Tagen G.'s aber war die Sitte des Zweikampfes wohl nicht dermassen in England verbreitet und üblich als früher. Die recht langatmigen Erörterungen mit den mannigfachen Fechtausdrücken, wie das O. sie aufweist, mussten in der B. weggelassen werden, da sie ihre Wirkung verfehlt haben würden.

7. Die Frage nach der Höhe der Geldsumme, die Bobadil an Matthew richtet, wirkt bei G. nach den wenigen voraufgehenden Ratschlägen für eine zweckmässige Führung der Klinge überraschend und abstossend, weil hier diese Frage des Kapitäns unmittelbar nach den Worten: 'we'll go to some private place, where you are acquainted, some

tavern, or so — and have a bit' den Sprecher plump und unverschämt erscheinen lassen muss; dagegen lässt J. seinen Phrasenhelden noch eifrig seine ergötzliche Fechtlehrerrolle weiter spielen, so dass nach so grosser Mühewaltung der Anspruch auf eine freie Zeche mehr gerechtfertigt erscheint.

Wie eilig Bobadil übrigens bei G. in die Kneipe zu gehen wünscht, beweisen auch die Schlussworte des I. Aktes in der B., wo der durstige Schwadronierer à la Falstaff seinem Schüler zuruft: 'Come along, Mr. Matthew'. — G. hat durch diese Veränderungen des J.-Textes hier das Charakterbild Bobadil's noch etwas vergröbert. — In den sonstigen Teilen dieser Scene schliesst sich der Bearbeiter sehr eng an seine Vorlage an.

Bei einem Rückblick auf den ganzen I. Akt ist zu sagen: die B. giebt den Grundgedanken des O., das Gerippe der Handlung, getreu wieder; freilich sind die 'humours' von G. stellenweise anders gezeichnet als in der J.'schen Fassung; die 4 Scenen sind zu abgerundeten, bühnenwirksamen Einzelbildern der Handlung umgeformt.

Akt II.

Scene 1: A Warehouse belonging to Kitely.

Kitely entsendet seinen Kassierer mit geschäftlichen Aufträgen, rühmt sodann die Treue des Beamten in Gegenwart Downright's und tadelt das seltsame Benehmen seines Verwandten Wellbred, der in seinem Hause wohnt, sich aber sehr wenig um seine Angehörigen kümmert. Vielmehr verkehrt er eifrig in den Kneipen London's mit „wild associates", die ihn sogar in der Wohnung aufsuchen und durch ihr Erscheinen, wie Kitely fürchtet, eine Störung des häuslichen Friedens hervorrufen können. Downright versucht, seinen Schwager Kitely zu einem strengen Vorgehen gegen Wellbred zu überreden. Kitely lehnt es ab; er glaubt nämlich, dass seine Ermahnungen nur mit Spott und Hohn von Wellbred und Genossen beantwortet werden würden. Der energische Downright übernimmt es auf Bitten Kitely's, seinen jüngeren 'half-brother' auf das Tadelnswerte seiner Lebensführung hinzuweisen. Das Zwiegespräch der beiden wird durch das Auftreten einiger Zechgenossen Wellbred's, Matthew

und Bobadil, unterbrochen. Bobadil begrüsst den Hausherrn höflich und erkundigt sich nach Mr. Wellbred, würdigt dabei aber Downright keines Wortes. Als der Kapitän nun sogar Downright schwer beleidigt, ist dieser über ihn äusserst empört, er will ihm nacheilen, wird aber von Kitely zurückgehalten. Downright schwört dem Gegner grimmige Rache und lässt sich schliesslich von Kitely überreden, seiner Schwester einen Besuch abzustatten. Der Kaufmann selbst offenbart in einem Monologe den Argwohn, den er schon lange gegen die ausschweifenden Wellbredschen Zechkumpane hegt, die den Ruf und die Ehrbarkeit seiner Gattin gefährden. Um mehr Gewissheit darüber zu erlangen, beschliesst er, aufmerksam den Verkehr der wilden Gesellen zu beobachten. — Als seine Gattin ihn dann bittet, zum Frühstück zu kommen, bemerkt sie das veränderte Wesen ihres Mannes; sie rät ihrem Gatten, die kühle Luft zu meiden und ins warme Zimmer zu kommen. Kitely geht darauf ein, wittert bei seiner Erregung jedoch in ihren gutgemeinten Antworten schlechte Hintergedanken. Am Schlusse dieser Scene giebt er in einem Selbstgespräch eine Schilderung der quälenden Eifersucht und ihrer nachteiligen Wirkungen auf das menschliche Gemüt und zeigt sich zugleich entschlossen, sie mit aller Energie zu bekämpfen.

Abweichungen:

In dieser Scene hat G. im Ganzen ebenfalls nur geringe Änderungen vorgenommen, von denen sich die meisten auf Sprache und Stil beziehen (vgl. S. 9, Anm. 1). Von inhaltlichen Veränderungen sind folgende zu bemerken:

1. Die 1. Scene des II. Aktes bei G. entspricht den ersten 3 Scenen desselben Aktes bei J.; die verschiedene Sceneneinteilung ist wiederum auf das schon oben erwähnte verschiedene Prinzip des O.-Dichters und Bearbeiters zurückzuführen. Während J. bei dem Auftreten jeder neuen Person auch hier eine neue Scene beginnen lässt, fasst G. alle drei Scenen zu einer zusammen, da sie insgesamt in „A Warehouse, belonging to Kitely“ spielen.

2. Die beiden Zeilen, in denen Kitely (vgl. F_1, Akt II, Sc. 1, S. 20) die natürliche Überlegenheit Downright's über seinen jüngeren Halbbruder Wellbred hervorhebt:

'Which [scil. authority] by your presence seconded,
must breed,
A kinde of dutie in him and regard',

fehlen bei G., vielleicht, weil er sie für überflüssig hielt. Das ist jedoch nicht billigenswert, da diese Worte wohl geeignet sind, die von Kitely geschilderte Achtung Wellbred's vor dem älteren Downright noch stärker hervortreten zu lassen im Gegensatz zu der Geringschätzung, mit der der reiche Kaufmann von seinem Verwandten behandelt wird. — So ist die tiefere Charakteristik und Motivierung J.'s von G. hier wie so oft zur Nüchternheit und Plattheit umgewandelt; vgl. auch hierzu No. 6 der Abweichungen dieser Scene.

3. Gleich darauf findet sich bei J. Kitely's klägliches Bekenntnis:

> (they mock me all over),
> From my flat cap unto my shining shoes'.

Es ist dies eine Anspielung J.'s auf den Modegeschmack seiner Zeit, wo es nicht mehr, wie z. Zt. der Regierung Heinrich's VIII., Edward's VI. und der Maria (vgl. Wheatley, a. a. O., S. 153) üblich war, 'flat caps' und 'shining shoes' zu tragen; alle diejenigen, die sich der neuen Geschmacksrichtung nicht fügten, wurden wegen ihrer Tracht verspottet. Natürlich durfte G. diese geschichtlich weit zurückliegenden Anschauungen nicht in seine Bearbeitung herübernehmen, da sie seinem Publikum entschieden fremd und unverständlich erscheinen mussten.

4. Bald nach Beginn der 2. Scene im O. hat G. einen Zusatz gemacht. Nach dem plötzlichen Auftreten Matthew's und Bobadil's und deren kurzem Zwiegespräch ruft nämlich der Hausherr den eintretenden Besuchern die Worte entgegen: 'What's the matter, sirs?', wodurch G. das Gespräch Bobadil's mit Matthew sofort unterbricht und Bobadil antworten und die Gegenfrage thun lässt: 'The time of day to you, gentleman o'the house. Is Mr. Wellbred stirring?' — Man muss anerkennen, dass durch den Einschub der Gang der Handlung an dieser Stelle lebendiger gestaltet und fester geknüpft ist.

5. G. hat mehrere der gröbsten, anstössigsten Flüche Downright's — 'rusty proverbs' werden sie richtig von Bobadil bezeichnet — sowie die Anspielung auf den von Rabelais geschilderten Riesen Gargantua unterdrückt, wodurch er hier das Charakterbild des bramarbasierenden 'plain squire' ein wenig gehoben hat.

6. G. hat an der Stelle des O., wo Kitely den höchst aufgebrachten Schwager zur Ruhe und Besonnenheit ermahnt (vgl. F_1, Akt II, 2, S. 22), die Worte des Kaufmannes gestrichen:

> . . . (But rather use the soft persuading way),
> 'Whose powers will worke more gently and compose
> Th'imperfect thoughts you labour to reclaime'.

Einen stichhaltigen Grund habe ich dafür nicht auffinden können, da die ausgeschalteten Zeilen gut in den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgendem hineinpassen, und da sie den darin erörterten Gedanken klar und anschaulich zum Ausdruck bringen. Verständlich ist ja freilich auch die bei G. kontrahierte Stelle:

> 'But rather use the soft persuading way (γ)
> More winning, then enforcing the consent'.

7. G. lässt den Wasserträger Cob im II. Akt überhaupt nicht auftreten; er streicht daher im O. bei Beginn der 3. Scene: 'Kite. What Cob! our maids will haue you by the back, i'faith, for coming so late this morning.

Cob. Perhaps so, sir; take heed somebody have not them by the belly for walking so late in the evening'. — Die Weglassung dieser Dialogworte ist wohl berechtigt, da sie obscöne Redewendungen enthalten und ausserdem ein für die Handlung des Stückes und die Charakteristik der Personen völlig überflüssiges Beiwerk sind; denn das Auftreten Cob's ist für den ganzen 2. Akt ohne jede Bedeutung.

8. Bevor Downright von der Bühne geht, lässt ihn G. in die verzweifelten Worte ausbrechen: 'I will — scavenger, scavenger —'.

Dieser Zusatz ist nach meiner Ansicht recht wirkungsvoll und zweckentsprechend; denn hierdurch wird die noch immer furchtbare Aufregung des beleidigten Mannes besser als im O. veranschaulicht.

9. G. lässt mit vollem Recht die übertriebenen argwöhnischen Worte Kitely's weg: 'The air! she has me i'the wind' — Worte, die ihrem Sinne nach nur eine Wiederholung sind von der fast unmittelbar vorausgehenden Bemerkung des eifersüchtigen, pessimistisch gesinnten Kaufmannes: 'she heard me'.

Scene 2: Ort der Handlung: More-Fields.

Hier in der Nähe von London tritt Brainworm, als Soldat verkleidet, auf, versucht in dieser Maske seinen Herrn, Knowell senior, der Edward insgeheim nach der Londoner Wind-mill-Kneipe folgt, zurückzuhalten und in seinem Inkognito vielleicht die Pläne des Alten zu erfahren, um sie dann Edward sofort mitzuteilen. — Da sieht er auch bald seinen jungen Herrn mit Mr. Stephen des Wegs daherkommen. Brainworm ist entschlossen, die beiden anzusprechen und so schon vor ihnen den Wert seiner Maske zu erproben. Unter pathetischen Erzählungen von seinen Heldenthaten, die er geschickt zu fingieren weiss, und seiner jetzigen pekuniären Not spielt er seine Rolle im Waffenrock meisterhaft, und es gelingt ihm auch, den dummen „Country Gull" zum Kaufe einer Degenklinge, die, wie er beteuert, aus Toledo stammt, zu bewegen. — Kaum sind Brainworm, Edward und Stephen weitergewandert, als der ihnen nacheilende alte Knowell auch schon auftritt, in seinen Gedanken noch immer mit dem Wellbred'schen Brief beschäftigt, der ihn veranlasst, über die allgemeine Sittenverderbnis der Jugend und ihre mangelhafte Erziehung durch gewissenlose Väter und Mütter zu philosophieren. Brainworm, der ja soeben mit dem Rapier ein gutes Geschäft gemacht hat, spioniert nun wieder allein auf den More-Fields umher und begegnet dem schon lange herbeigesehnten alten Knowell, der seinen Diener in der Soldatenuniform nicht wiedererkennt. Brainworm gelingt es nun nach langen, geschickten Überredungsversuchen, das Vertrauen des Alten zu gewinnen, der ihn unter dem Pseudonym Fitz-sword in Dienst nimmt. Hierauf setzt Knowell senior seine Wanderung nach London fort, während Brainworm, bevor er

ihm nachfolgt, seiner Freude über den erfolgreichen Streich Ausdruck giebt mit dem festen Vorsatz, Edward die Absichten seines Vaters zu übermitteln, der von nun an wahrlich allen Grund habe, auf immer gegen Militärpersonen argwöhnisch zu sein.

Abweichungen:

1. Diese 2. Scene bei G.[1]) umfasst die 4. und 5. Scene bei J. und spielt an derselben Stelle der More-Fields, wo die erste Scene ihren Schauplatz hatte.[2])

2. G. bezeichnet den maskierten Brainworm als „disguised as a Soldier"; die entsprechende Bühnenweisung der beiden modernen Herausgeber, die ihn als 'a maimed (=hinkend) Soldier' aufführen, ist wohl noch besser; denn der Eindruck, den Brainworm als Invalide auf seine Umgebung ausüben musste, war in der That dazu angethan, das Mitleid und die Bereitwilligkeit Stephen's und Knowell's ihm gegenüber hervorzurufen.

3. Dass die Worte des Originals: (vgl. F_1, II, 4, S.24): 'or perhaps wee may weare motley, you know' in der B. fehlen, ist voll berechtigt, es enthält dieser Satz nämlich eine Anspielung auf die z. Zt. J.'s übliche Sitte, wonach die ungetreuen Diener der Vornehmen dadurch bestraft wurden, dass sie, ihrer Livreeen beraubt, in 'a parti-coloured coat, the common habiliment of domestic fools', wie Gifford, a. a. O. S. 20 bemerkt, öffentlich erscheinen mussten, während die pflichttreuen Untergebenen einen blauen Anzug trugen. Diese Massregelung der Strafwürdigen ist jedenfalls zu G.'s Zeit nicht mehr gehandhabt worden, woraus sich das Fehlen dieser Stelle in der B. natürlich und einfach erklärt.

4. Warum G. die Theateranweisung 'He (d. i. Brainworm) is come back' gestrichen hat, ist nicht recht einzu-

1) Im Texte der B. findet sich hier ein offenbarer Druckfehler, insofern als nach der 1. Scene des II. Aktes die nächste Scene fälschlich als 'Scene III' bezeichnet ist, statt als 'Scene II'.

2) Unnötigerweise bezeichnen Gifford und Wheatley die 5. Scene als: 'Another Part of More-Fields'.

sehen, da doch hierdurch das plötzliche Hervorkommen des schlauen Mannes aus seinem Verstecke und die Anknüpfung des folgenden Gespräches mit Edward und Stephen gut vorbereitet wird.

5. Die etwas weitschweifige und übertrieben-pessimistisch gefärbte Schilderung des alten Knowell von der Sittenverderbnis der Jugend schränkt G. mit geschickter Hand ein.

6. Auch sind die ausführlichen Erörterungen von Edward's Vater über eine einfache und gesunde Lebensweise glücklich gekürzt.

7. Am Schlusse des II. Aktes lässt G. eine Anspielung J.'s auf Mile-end, ein damaliges Vorstädtchen London's, fort, wo lange Zeit hindurch englische Truppenübungen abgehalten wurden. Die Weglassung dieser O.-Stelle musste aus demselben Grunde erfolgen, der schon wiederholt für Abänderungen der J.'schen Komödie massgebend gewesen ist: Möglichste Vermeidung von Anspielungen auf Veraltetes; denn zu Lebzeiten G.'s war Mile-end längst nicht mehr ein Exerzierplatz für die englichen Truppen. An einer andern Stelle des G.-Textes (Akt IV. Sc. 2, S. 130.) behält der Bearbeiter — wohl nur versehentlich — eine Anspielung auf diesen Truppenübungsplatz bei.

Im Grundgedanken lehnt sich G. wieder eng an seine Quelle an. Die Abweichungen sind, wie wir gesehen haben, nicht von einschneidender Bedeutung für die Komposition und Charakteristik der Personen.

Akt III.

Scene 1: Ort der Handlung: Stocks-Market.

Hier finden Matthew und Bobadil endlich ihren Zechbruder Wellbred, in dessen Gegenwart sie sogleich ihrem Groll gegen Downright Luft machen. Wellbred untersagt ihnen aber mit ernstem Nachdruck jede weitere Beleidigung seines Verwandten. Während ihrer Unterhaltung begegnen ihnen plötzlich Knowell jun. und dessen Vetter Stephen. Über seines Freundes Ankunft ist Wellbred sehr erfreut und erfährt zu seiner

Verwunderung von ihm das merkwürdige Schicksal des Schreibens, das durch den einfältigen Diener in die Hände des Alten geraten ist. Nachdem Edward und Stephen mit Bobadil und Matthew bekannt gemacht sind, beginnt eine für den Zuschauer und Leser ergötzliche Unterhaltung zwischen „the Town Gull“ und „the Country Gull“ über die Melancholie und Dichtkunst.

Bobadil, der anfangs auffallend wortkarg ist, ruft hierdurch die Aufmerksamkeit Wellbred's hervor, der ihn nach dem Grunde seines Schweigens und Grübelns fragt und nun eine abenteuerliche, stark übertriebene Erzählung des Kapitän's anhören muss, die das Entzücken Stephens, dagegen den Zweifel Knowell's und Wellbred's erregt. Als Bobadil seine Toledoklinge rühmt, zeigt Stephen auch sein Rapier, das, wie Brainworm behauptet hat, ebenfalls aus der bekannten Waffenfabrikstadt herstammen soll, von Bobadil jedoch richtig als eine ganz minderwertige Waffe erkannt wird. Der übertölpelte Stephen ergeht sich in starken Flüchen über den Betrüger und schwört ihm fürchterliche Rache. Da erscheint plötzlich der listige Fuchs selbst, gesteht seinen Betrug ein, bekommt aber nichts von Stephen's strafenden Rachegedanken zu hören. — Brainworm nimmt dann Edward bei Seite, giebt sich ihm zu erkennen und teilt ihm zugleich die Ankunft des Vaters in London mit, der in dem Hause des Stadtrichters Clement die Rückkehr des Soldaten erwartet. Wellbred und Edward verlassen nun mit dem vorsichtigen Brainworm den offenen Marktplatz, um an einem passenden Orte in Ruhe die Einzelheiten seines Planes zu erfahren.

Abweichungen vom Original.

Diese Scene G.'s entspricht den beiden ersten Scenen des III. Aktes bei J., abgesehen von folgenden Abänderungen des Bearbeiters:

1. Den Schauplatz dieser Scene verlegt G. nach Stocks-Market, was mit dem Vorhergehenden und Folgenden im Widerspruch steht; denn Edward ist, wie ja vorher schon gesagt ist, von seinem Freunde Wellbred nicht hierher, sondern nach der Wind-mill Tavern eingeladen, wo er auch Matthew und den sich als Miles gloriosus aufspielenden Bobadil treffen soll. Übrigens wird in dieser Eingangsscene des III. Aktes sogar angedeutet, dass sie in der genannten Kneipe spielt. Edward sagt: 'Brainworm! Slight, what breath of a conjurer hath blown thee hither in this shape?'

Brainworm: 'The breath o'your letter, sir, this morning: the same that blew you to the windmill, and your father after you'.[1])

2. Vervollständigt hat G. die Bühnenanweisung seiner Vorlage: 'Young Knowell enters' durch den Zusatz: 'and Stephen'. Es ist ein Versehen J.'s gewesen, den mit Edward zugleich auftretenden Mr. Stephen unerwähnt zu lassen, was freilich bei ihm kaum Wunder nehmen kann, da er im allgemeinen, wie alle elisabethanischen Dichter nicht exakt in Bühnenanweisungen ist.

3. Mit Unrecht hat G. die im O. vorhandene Bühnenweisung: 'To Master Stephen' und 'To Knowell' zu den Worten Wellbred's: 'I know not your name, sir' etc. resp. zu der Versicherung Bobadil's 'Sir, I must tell you this' etc. fortgelassen, Weisungen, die bei dem Wechselgespräch von 5 Personen ohne Zweifel wesentlich zum Verständnis des Dialoges und zur Orientierung des Lesers und Schauspielers beitragen.

4. Es fehlen bei G. einige Äusserungen Mr. Stephen's (vgl. F_1, III, 1, S. 31), in denen die Persönlichkeit des unverbesserlichen Gecken allzu sehr als blosse Karikatur erscheint. G. hat gut daran gethan, die Härte und die groben Züge der O.-Fassung in der für die moderne Zeit berechneten Umarbeitung der Komödie zu vermeiden.

5. Am Schlusse dieser Scene fehlt bei G. ein Zwiegespräch zwischen Wellbred und Brainworm, dem wir bei J. begegnen; hier fragt nämlich der vorsichtige Wellbred den schlauen Diener, ob der alte Knowell thatsächlich seine Rückkehr nach Justice Clement's House erwarte, worauf dieser die unehrerbietige Antwort giebt: 'Do I liue, sir? what a question is that?' Die Streichung dieser Stelle ist zu billigen, da es sich in der That seltsam ausnimmt, wenn

---

1) Gifford und Wheatley bezeichnen richtig dieses Wirtshaus als Schauplatz der 1. Scene.

ein Diener einem 'gentleman', dem Freunde seines jungen Herrn, derartig antwortet. Dagegen hätte G. wohl in die B. die Replik Wellbred's herübernehmen können, in die dieser seine Zustimmung zu dem von Brainworm gemachten Vorschlage ('gentlemen, stand not here, withdraw and I'll tell you all') zu erkennen giebt, sowie die Aufforderung Wellbred's an die andern gentlemen: 'come on', durch deren Fehlen in der B. geradezu eine Unklarheit entsteht, da man hier nicht weiss, ob Matthew und Bobadil auf der Bühne bleiben oder sie verlassen; freilich enthalten Brainworm's Worte, die auch bei G. begegnen: 'gentlemen, stand not here, withdraw' etc. eine Aufforderung zum Verlassen des Schauplatzes, aber sie können nur Edward und Wellbred gegolten haben, denen er von seinem Geheimnis erzählen will, während die übrigen hier auftretenden Personen es nicht kennen, noch überhaupt ahnen, dass er Brainworm ist. — Eine Lücke muss doch auch G. selbst hier gefühlt haben; denn er macht an Stelle dieses Passus den Zusatz: 'Edward Knowell: 'Come, cousin', der, wie oben zu ersehen, allerdings nicht ausreichend ist. — Man sieht hier wieder, dass G.'s Streichungen gegenüber dem O.-Text nicht immer Verbesserungen sind, bisweilen kommen auch Verschlechterungen, ja Verstümmelungen der Vorlage vor.

6. Ein weiteres Beispiel hierfür ist, dass G. aus dem Scenenschluss des J.'schen Lustspiels zwar mit vollem Recht die Anspielung auf die z. Zt. J.'s zahlreichen 'porters' in London's 'Thames-street or Custom-house key' streicht, die zu G.'s Zeit höchst wahrscheinlich nicht mehr vorhanden war, dass er dabei aber auch die gutangebrachte Mahnung Wellbred's 'nay, I pray thee, sweet Ned, droope not' ausschaltet, die die natürliche Besorgnis Edward's über seines Vaters bedenkliche Nähe zu dem sicheren Auftreten und der unerschütterlichen Besonnenheit Wellbred's anschaulich in Kontrast stellt.

Scene 2:[1]) Ort: The Warehouse.

Zunächst spricht Kitely mit seinem Kassierer über geschäftliche Angelegenheiten; der Kaufmann überlegt lange, ob er zur gewöhnlichen Zeit seine Geschäftsfreunde auf der Börse aufsuchen soll oder nicht. Der von Eifersucht geplagte Ehemann fürchtet nämlich, dass in seiner Abwesenheit heimliche Liebhaber seine Gattin besuchen. In seiner Ratlosigkeit will er sein Haus aber nicht verlassen, ohne dem ihm treuergebenen Cash seine Besorgnisse anvertraut zu haben, um ihn als Wächter zurückzulassen. Jedoch der Argwohn beherrscht ihn so sehr, dass er in seiner Unentschlossenheit auch gegen den zuverlässigen Kassierer misstrauisch geworden ist und ihm das Geheimnis ‚nicht sogleich mitteilt, das sein Inneres bedrückt, obschon der treuherzige Mann durch einen Eidschwur seine wiederholte Versicherung, vor aller Welt die Mitteilungen seines Herrn streng geheim zu halten, bekräftigt hat. Endlich rafft er sich doch zu dem schweren Entschlusse auf, auch heute seinen Berufspflichten nachzugehen; dem verwundert zurückbleibenden Cash giebt er noch den Auftrag, ihn von einer etwaigen Ankunft der Freunde Wellbred's in seinem Hause sofort durch einen Eilboten in Kenntnis zu setzen. — Kaum hat Kitely seinem Hause den Rücken gekehrt, als auch der unerwünschte Besuch erfolgt, von dem nun Cash pflichtgemäss seinen Herrn benachrichtigen will. Die Neuangekommenen sind: Wellbred, Edward, Brainworm, Bobadil und Stephen. Wellbred und Edward loben die Schlauheit des Intriguanten Brainworm; sie erfahren sodann von Cash, der, bisher vergeblich einen Boten für seinen Herrn suchend, in atemloser Hast durch das ganze 'Warehouse' eilt, dass sein Herr beim Richter Clement weilt. Darauf sucht der Kapitän den unerfahrenen Stephen für das Tabaksrauchen zu begeistern, das der eben eingetretene Cob missbilligt, wofür er von dem fluchenden Bobadil geprügelt und weggejagt wird. Cash entsendet nun Cob als Boten zu Kitely. Der Gezüchtigte schwört dem Kapitän Rache. Matthew ist voller Angst davongelaufen und zu seiner Angebeteten Mrs. Bridget gegangen. — Stephen ist von den Beteuerungsformeln Bobadils entzückt, der nun Matthew in das Innere des Kitely'schen Hauses folgt. Die Anderen gehen ebenfalls dorthin.

Abweichungen.

1. Die 2. Scene bei G. besteht aus Teilen der 3. und 5. Scene bei J., während die 4. Scene dieses Aufzuges von G. vollständig eliminiert ist. (Vgl. hierüber weiter unten.)

1) Druckfehler finden sich hier ebenfalls in der Scenennummerierung von Scene II und III, die in der B. als Scene III, resp. IV verzeichnet sind, nachdem die vorhergehende Scene als 'Scene I' genannt ist.

2. Der Bearbeiter kürzt die im O. sehr ausführliche, dabei z. T. hyperbelhafte Erörterung Kitely's über das Wesen und die Macht der Schönheit ('Beauty'), indem er die Worte J.'s fortlässt:

> 'Your lustre too'll enflame, at any distance,
> Draw courtship to you, as a iet doth strawes,
> Put motion in a stone, strike fire from ice,
> Nay, make a porter leape you, with his burden'

(vgl. F_1, III, 3, S. 35). — Der Gedankenzusammenhang in der Rede des Kaufmannes wird dadurch nicht gestört, im Gegenteil noch fester verknüpft dadurch, dass die beiden Sätze unmittelbar auf einander folgen:

> (No, Beauty, no? You are too, too precious),
> 'To be left so, without a guard, or open!
> You must be then kept up, close, and well-watched'.

3. In seinen erregten Reden, zu denen er sich durch seine Eifersucht und sein Misstrauen gegen seine Gattin hinreissen lässt, kommt Kitely bei dem O.-Dichter auf die Eitelkeit und Putzsucht der Frauen zu sprechen, die zu nichts weiter tauge, als die Männerwelt anzulocken und zu verderben. G. nimmt diesen Passus nicht in die B. auf, ohne dafür Ersatzworte einschalten zu müssen, da die bei ihm nunmehr auf einander folgenden Sätze: 'I will not go. The dangers are too many. I am resolved for that' sich gut aneinander schliessen und vollauf genügen, um das, was hier gesagt werden soll, auszudrücken. — Ausserdem spricht für die Auslassung der hier erörterten Stelle der Umstand, dass darin eine Anspielung auf eine in J.'s Tagen eigentümliche Huttracht der Frauen vorkommt, die bei der bekanntlich sehr schnell wechselnden Frauenmode G.'s Zeitgenossen völlig unverständlich geblieben sein würde.

4. Wahrscheinlich um konfessionelle Unterschiede und sodann ein veraltetes Gesellschaftsspiel unerwähnt zu lassen, streicht G. die Worte J.'s (vgl. F_1, III, 3, S. 36):

'Hee is no precisian, that I am certaine of,
Nor rigid Roman-catholike. Hee'll play
At Fayles, and Tick-tack'.

Vielleicht findet sich diese Stelle auch deshalb nicht in der neugestalteten Komödie, weil im XVIII. Jh. die Puritaner und Katholiken nicht mehr so fanatisch ihren religiösen Standpunkt vertraten wie um die Wende des XVI. Jh., wo es den Anhängern dieser Konfessionen durchaus verboten war, einen Eidschwur ausser vor einem Richter und Priester zu leisten, geschweige denn Karten zu spielen. Es ist fraglich, ob den Zeitgenossen G.'s dieses früher einmal erlassene Verbot verständlich gewesen wäre.

5. Als Kitely endlich sich entschlossen hat, seine Wohnung zu verlassen, lässt G. ihn zu Cash sagen: 'Give me my cloke', welcher Zusatz Kitely's Entschlossenheit gegenüber seiner früheren Unsicherheit und seinem Schwanken gut kontrastiert, nachdem er vorher in dieser Scene seinen Kassierer damit beauftragt hat: 'fetch me my cloke, my cloke' und bald darauf: 'Carry in my cloke again'.

6. Nach G.'s Darstellung hat Kitely sich kaum aus seinem 'Ware-house' entfernt, als auch schon Wellbred mit seinen Zechbrüdern Bobadil and Matthew[1]), sowie mit seinem Freunde Edward, der von Brainworm und Stephen begleitet ist, im Hause des Schwagers erscheint, so dass der zurückgebliebene Cash, seines Auftrages eingedenk, mit den Worten: 'Here is company; now must I' — die Bühne verlässt, um durch einen Boten die unerwünschte Ankunft dieser Männer seinem Herrn schleunigst zu melden. — Statt der letztzitierten Worte des Kassierers bei G. ruft der pflichtgetreue Beamte im O. aus: 'Oh 'tis our water-bearer:

1) Matthew's Name ist von G. hier beim Auftreten von Wellbred's Bekannten nicht erwähnt. Augenscheinlich ist dies nur ein Versehen des Bearbeiters, denn er giebt ja selbst mitten in dieser Scene die Bühnenanweisung: 'Matthew runs away'.

somewhat ha's crost him, now' und unmittelbar darauf folgt dann die 4. Scene (vgl. F_1, S. 37), die der Bearbeiter, wie in No. 1 der Abweichungen in dieser Scene schon angedeutet ist, weggelassen hat. In dieser 4. Scene J.'s verwünscht Cob die Fasttage im elisabethanischen England, die sich überhaupt keiner Beliebtheit beim Volke erfreuten und von denen Wheatley, a. a. O., Introduction, S. XL. sagt: 'The expression was sure to find an echo in the feelings of many of his auditors. The Fasts of the Roman Catholic Church were continued in Protestant England for the provident purpose of helping on the fisheries and increasing the number of sailors' etc. — Die Reden des ungebildeten Cob, der mit seiner Muttersprache sehr auf dem Kriegsfusse steht und daher wiederholt zu burlesken Missverständnissen Anlass giebt, wimmeln von Anspielungen auf allerlei gelehrte Dinge, die im Munde des einfachen Mannes aus dem Volke zweifellos seltsam, ja unnatürlich klingen müssen. Der Wasserträger stellt dann wieder allerlei Betrachtungen über die nach seiner Meinung abscheuliche Fastenzeit an, in der es statt der gewöhnlichen Fleischnahrung jetzt zu oft Fischmahlzeiten gebe und durch die 'his generation, his lineage', wie er bei J. schon früher scherzhaft die Fische ('cobs') bezeichnet, zu Grunde gehen müsse. Es ist, im Ganzen betrachtet, eine ganz niedere Komik, die uns hier aufgetischt wird, die besonders dem modernen Leser und Hörer kaum ein Lächeln abgewinnt; es ist daher durchaus zu billigen, dass G. diese ganze Cob-Episode aus dem Texte der B. entfernt hat, wodurch das früher schon wesentlich veränderte Charakterbild des Wasserträgers auch hier die Härte und groben Striche verliert, die es im O. aufweist. Zugleich wird durch Ausschaltung des ziemlich langatmigen Dialogs die Handlung des Stückes merklich zusammenhängender gestaltet, das Interesse für den Gang der Begebenheiten beträchtlich straffer gespannt, als es in der O.-Fassung der Fall ist.

7. Edward erzählt seinem Freunde Wellbred, wie geschickt Brainworm seine Rolle als Soldat gespielt hat (vgl. F_1, III, 5, S. 39), sodass sein schlauer Diener von einem der Londoner 'gentlemen of the round' nicht übertroffen werden könne, die, wie Wheatley, S. 174 hierzu bemerkt, Soldaten waren, 'whose duty it was to go round and inspect the sentinels, watches and advanced guard'. G. eliminiert nun die weitere Anspielung J.'s auf das Thun und Treiben dieser hauptstädtischen Wachoffiziere, wahrscheinlich von der Erwägung geleitet, dass die hier erörterten Einzelheiten über die Londoner Stadtpolizei aus der elisabethanischen Zeit, weil schon längst durch neue Institutionen ersetzt, im XVIII. Jh. gar kein Verständnis bei dem Theaterpublikum gefunden haben würden.

8. Eigentlich nicht mit Recht lässt G. das leichtverständliche, witzige Wortgefecht zwischen Brainworm, Wellbred und Edward fort (vgl. F_1. III, 5, S. 39), wenn wir nicht annehmen wollen, dass er durch derartige Kürzungen das schnell auf einander folgende Kommen und Gehen des hin und her eilenden Cash zu veranschaulichen beabsichtigt.

9. Bestärkt werden wir freilich in dieser Annahme durch die 4 Theateranweisungen des Bearbeiters, die das eilige Suchen des gewissenhaften Beamten nach einem Boten anschaulich kennzeichnen (vgl. Inhaltsangabe), während dafür im O. nur die eine Bühnenanweisung: 'Cash goes in and out calling' sich findet.

10. Es ist entschieden gutzuheissen, dass G. die pathetischen Worte streicht, mit denen Bobadil in übertriebener Weise die vorzüglichen Wirkungen des Tabaks rühmt, der, wie er dem dummen Stephen einredet, sogar gegen die schwersten Vergiftungen ein treffliches Gegenmittel bilde; ferner übergeht G. damit auch einige gelehrte termini, die an dieser Stelle ganz zwecklos sind und höchstens wieder eine der J.'schen Schwächen, nämlich seine grosse Vorliebe für pedantische Gelehrsamkeit beweisen, die

im Drama überhaupt, besonders aber in einer Komödie ganz unangebracht ist.

11. Im O. giebt der heftig erregte Cash auf die Frage Bobadil's: 'Where's the match, I gave thee? Master Kitelies man?' folgende unhöfliche Antwort: 'Would his match, and he, and pipe, and all were at Sancto Domingo! I had forgot it'; dafür lässt ihn G. antworten: 'Here it is, sir'.

12. Die weitere, überflüssige Ausführung der Rede Cob's gegen den Tabaksgenuss bei J. findet sich nicht bei G., der den Wasserträger schon vorher nur wenige unwillige Worte über den 'roguish tobacco' sagen lässt.

13. G. streicht die Worte, die Edward Cob zuruft: 'Away, knaue' und die Aufforderung Wellbred's an Cash, Cob fortzuführen: 'Thomas, get him away'; dafür wird vom Bearbeiter die Bühnenvorschrift eingeschaltet: 'Bobadil beats him of' (=off), die nicht so gut ist als die Worte des O., die uns auch über das Fortgehen des Kassierers unterrichten.

14. Es grenzt beinahe ans Unglaubliche, wie Mr. Stephen's Dummheit und Albernheit in dieser Scene bei J. (F_1, S. 41) von Wellbred und Edward verspottet wird. Wahrscheinlich hat G. das Abstossende dieses Passus ebenfalls herausgefühlt und ihn unterdrückt.

15. Als Schlussworte der 2. Scene lässt G. Edward Knowell seinem Vetter und den übrigen Anwesenden noch sagen: 'Come, let's in Cousin, cousin', Worte, die zur Genüge erkennen lassen, dass die hier in Kitely's Geschäftshause Versammelten sich in seine Privat-Wohnung begeben, was die ganze Situation mehr veranschaulicht, als es an der entsprechenden Stelle im O. der Fall ist. Bei J. nämlich werden alle Anwesenden mitten im Verlaufe der Scene schon aufgefordert, die Bühne zu verlassen; am Scenenschluss fehlt jedoch jede nähere auf das Fortgehen bezügliche Bemerkung.

Scene 3: Ort: A Hall in Justice Clement's House.

Kitely ist durch den Bericht Cob's von der Ankunft der Fremden in seinem Hause in grosse Aufregung versetzt. Er ist auf das Schlimmste gefasst, ja, er ergeht sich in allerlei leidenschaftlichen Wutausbrüchen und stürmt schnurstracks nach seiner Wohnung; dagegen bleibt der auf Rache sinnende Wasserträger noch im Hause des Stadtfriedensrichters, um von ihm einen Verhaftsbefehl gegen den frechen Bobadil zu erlangen.

Damit schliesst die 3. Scene und auch der III. Akt des Lustspiels bei G., der hier noch folgende Veränderungen gegenüber seiner Vorlage vorgenommen hat:

1. Als Kitely schleunigst auf die von Cob erhaltene Nachricht nach Hause eilt und ihm zu folgen befiehlt, ruft der von Bobadil soeben gemisshandelte Wasserträger bei J. die Worte aus: 'I cannot goe yet, sir', gegen deren Weglassung durch G. nichts einzuwenden ist, da seine unmittelbar vorhergehenden und kurz darauf folgenden Worte völlig hinreichen, um anzudeuten, dass er dem Befehle seines Herrn nicht sogleich nachkommt.

2. Auch hier erscheint das Charakterbild des Wasserträgers bei G. in einem anderen, besseren Lichte als bei J., nach dessen Darstellung Cob zunächst in eine fürchterliche Wut gerät, die durch seine Worte genugsam dokumentiert wird: 'Oh, for three or foure gallons of vineger, to sharpen my wits. Reuenge, vineger reuenge: vineger, and mustard reuenge: (vgl. F_1, III, 6, S. 43). G. giebt diesen Passus ganz auf und lässt ihn nur die schon vorhergehenden Worte sagen: 'Now am I for some five und fifty reasons hammering, hammering reuenge', welcher Ausruf völlig ausreicht, um die Erregung des gekränkten Mannes zum Ausdruck zu bringen.

3. Die ihrem Logiergast Bobadil gegenüber vertrauensseligen, unglaublich einfältigen Eheleute Cob und Tib [1])

1) So treten sie uns nach Cob's eigenen Worten bei J. entgegen (vgl. F_1, III, 6, S. 43): 'my wife ha's lent him (d. h. Kapitän Bobadil) her smock off her back, while his one shirt ha's beene at washing; pawn'd her neckerchers for cleane bands for him; sold almost all my platters, to buy him tabacco'.

finden wir bei G. als so wenig sympathische Leute nicht wieder; der Bearbeiter lässt nämlich auch die soeben zitierte Stelle weg und legt dafür Cob die wenigen, aber völlig ausreichenden Worte in den Mund, die seine Enttäuschung treffend kennzeichnen: (scil. Bobadil) 'being my guest, one that, I'll be sworn, I lov'd and trusted'.

4. Am Schlusse der 3. Scene bei G. ruft Cob die den Leser und Zuschauer gut orientierenden Worte aus: 'I'll to justice Clement for a warrant. Strike his lawful host!' An Stelle dieser beiden Sätze ruft der Wasserträger bei J. am Schlusse der 6. Scene hoch erfreut aus: 'here comes Justice Clement'.

5. Der Londoner Richter tritt in der That bei J. in einer folgenden 7. Scene auf, die im O. erst den III. Akt beendet, ferner Cob, Knowell senior und Clement's 'clerk', Roger Formal. Diese Scene hat folgenden Inhalt:

Clement, verwundert über das plötzliche Verschwinden seines Freundes Kitely, bemerkt bald den auf ihn wartenden Cob, der unter höchst demütigen und umständlichen Worten seine Bitte um einen 'warrant' gegen Bobadil vorträgt, was er mit den an seinem Körper noch sichtbaren schwarzen und blauen Flecken, den Spuren seiner Misshandlung durch den Kapitän, begründet. Als Cob aber erzählt, dass die Prügelei dadurch verursacht sei, dass er das Tabakrauchen scharf gemissbilligt habe, ergrimmt der alte Richter, der die ausserordentliche Verbreitung und fast allgemeine Beliebtheit des Tabaks betont, über diese ketzerische Ansicht so sehr, dass er den bestürzten Kläger mit derben Worten tadelt und ihn sogar ins Gefängnis werfen lassen will. Cob fleht und wimmert um Nachsicht und Gnade; endlich gewährt ihm der Justice seine Freiheit und den erbetenen Verhaftsbefehl. Am Scenenschluss bei J. giebt Clement seinem Freunde, dem alten Knowell, den guten Rat, das Thun und Treiben seines Sohnes Edward nicht immer so ängstlich und kleinlich zu beaufsichtigen, sondern ihn zu einem selbständigen Manne zu erziehen, weil sein Sohn ja kein willenloser und ausschweifender Mensch sei, wie der Alte es sich vorstellt. Jovial und verständig wie er ist, fordert er ihn auf, seine grundlosen Sorgen in einem Becher Wein zu ertränken.

G. eliminiert diese ganze Scene des J.'schen III. Aktes und zwar die Clement-Cob-Episode wegen ihrer niederen Komik und der Unwahrscheinlichkeit, die ihr anhaftet, und

die sie daher auf der modernen Bühne unmöglich macht, nach meinem Dafürhalten mit vollem Recht. Dagegen ist ein stichhaltiger Grund für die Streichung des ernsten Zwiegespräches zwischen Knowell senior und dem wohlerfahrenen, klugen Rechtsgelehrten nicht ersichtlich. Der Bearbeiter unserer Komödie hätte ohne Bedenken diesen Dialog in seine Neugestaltung aufnehmen können, und zwar hätte er dies bequem thun können, denn es war kein Scenenwechsel dazu erforderlich, er hätte die in Frage kommenden Dialogworte gut an die kurz vorhergehende Kitely-Cob-Scene im Hause des städtischen Friedensrichters anschliessen können. Dadurch wäre auch hier das Verhalten des alten Knowell in psychologischer Hinsicht besser motiviert und der Charakter des Alten vertieft worden, der bei dem befreundeten, gelehrten Justice Rat sucht und findet. Auf diese Weise wäre zugleich der von J. fein gezeichnete Kontrast zwischen dem Charakterbilde des engherzigen, ratlosen Vaters und dem des ihm geistig überlegenen Richters klar zum Ausdruck gebracht worden. —

Über die Umarbeitung des ganzen III. Aktes ist zu sagen, dass G. ihn wesentlich mehr verändert und kontrahiert hat als die beiden ersten Aufzüge. Auf den verschiedenen Schauplätzen sind, abgesehen von dem der Schlussscene, die einzelnen Scenen zu in sich abgeschlossenen, bühnenwirksamen Abschnitten der Handlung herausgearbeitet worden.

Akt IV.

Scene 1: Schauplatz: A Room in Kitely's House.

Downright macht ohne triftigen Grund seiner Schwester, Frau Kitely, darüber schwere Vorwürfe, dass sie den Verkehr der unlauteren Wellbred'schen Genossen in ihrem Hause begünstige. Sie verwahrt sich dagegen mit aller Entschiedenheit. In diesem Augenblicke treten Mrs. Bridget und ihr Verehrer Matthew, sowie Edward, Wellbred, Stephen, Bobadil und Cash auf. Das alberne Geschwätz der 'gallants', besonders die Liebesgedichte, die Matthew alsbald zum Ergötzen der Übrigen seiner

Angebeteten vorliest, reizen den biederen Downright so sehr, dass er seinen 'half-brother' und dessen Bekannte deswegen zur Rede stellt und sie aus der Wohnung hinausjagen will. Von beiden Seiten fallen beleidigende Äusserungen, man greift zur Waffe und nur mit Mühe wird ein Blutvergiessen durch das Eingreifen der Hausbewohner und des plötzlich eintretenden Hausherrn selbst verhindert, der die beiden erregten Parteien auseinandertreibt und die Veranlassung des Streites wissen will. Er ruft nach seinem zuverlässigen Cash, der alsbald kommt. Wellbred, das Zwecklose eines weiteren Wortwechsels einsehend, verlässt mit seinen Genossen das Haus seines Schwagers. Sodann erzählt Downright dem Kaufmanne die Ursache des Zwistes, besonders Bobadil und Matthew scharf tadelnd. In seiner grossen Wut eilt er den 'lewd rake-hells', wie er sie verächtlich nennt, schleunigst nach. Mrs. Bridget missbilligt das schroffe, ungestüme Benehmen ihres Bruders Kitely, der u. a. 'a civil gentleman' (d. i. Edward!) aus dem Hause vertrieben habe, zu dem Bridget ihre Zuneigung verrät. Frau Kitely bestätigt, dass dieser Herr alle Achtung verdiene und verlässt die Bühne, um der Ursache eines Lärms im Nebenzimmer nachzuspüren. Der noch immer eifersüchtige Gatte schöpft aus der harmlosen Lobrede seiner Gattin von neuem Verdacht gegen sie. Dieser Gedanke nimmt ihn nun ganz in Anspruch; er ruft in seiner Ratlosigkeit den treuen Cash herbei, der ihm den Namen des Gepriesenen (Edward) mitteilt; aber auch ihm gelingt es nicht, den Argwohn seines Prinzipals gegen Gattin und Schwester zu zerstören; vielmehr steigert sich Kitely's krankhafte Eifersucht dermassen, dass er ihn auffordert, das Haus nach einem heimlich verborgenen Liebhaber zu durchsuchen.

Abweichungen:

1. Diese 1. Scene der G.'schen Umarbeitung ist kontaminiert aus den 3 ersten Scenen des IV. Aufzuges im J.- Text nach dem schon wiederholt erwähnten Einteilungsprinzip des Theaterdirektors.

2. Die erregten und ungemein schroff hervorgestossenen Worte Downright's über die süssliche Poesie Matthew's hat G. gekürzt; es hätte freilich der B. nicht im geringsten zum Nachteil gereicht, wenn G. auch diese wenigen, aber scharfen Ausfälle beibehalten hätte, weil sie uns die etwas später folgende Fecht- und Prügelscene erst verständlich machen.

3. Kurz darauf ist der unwichtige, gehaltlose Passus in der O.-Fassung — der 'poet-major' Matthew bittet

Edward und Stephen, die vorgelesenen Verse zu beurteilen, die es aber ablehnen — sowie ein nichtssagendes Sprichwort mit Recht weggelassen.

4. In einem lateinischen Wortspiel wird sodann bei J. der einfältige Matthew genarrt, der die Worte ausruft: 'incipere dulce', die der sarkastische Edward mit einem scharfen Seitenhieb auf den Dichterling in 'insipere dulce' verwandelt. G. streicht diese Stelle, ebenso die bald darauf folgende Mahnung Wellbred's 'pauca verba pauca verba' wohl aus dem Grunde, weil er nicht annehmen konnte, dass der überwiegenden Mehrzahl seiner Theaterbesucher das lateinische Wortspiel verständlich sein würde.

5. Nachdem Matthew 4 Verse seines angeblich selbst verfassten Gedichtes vorgelesen hat, überführt Edward bei J. den eingebildeten Poeten des litterarischen Diebstahls, indem er nachweist, dass die vorgetragene Stelle in Marlowe's 'Hero and Leander' sich findet. Diese Verse hat G. aus dem O. übernommen, während er dagegen 2 weitere Verse Matthew's im O. unterdrückt hat. Es ist nicht gutzuheissen, dass G. die Bemerkung über den Diebstahl weglässt. Meiner Ansicht nach wäre gerade durch Beibehaltung dieser Stelle die ganze erbärmliche Figur des Town Gull als Plagiator schärfer und vielseitiger gezeichnet worden. Offenbar hat G. die Absicht, an dieser Stelle Matthew in einem günstigeren Lichte erscheinen zu lassen, ihn sympathischer zu gestalten, als es im O. der Fall ist, indem er ihn als Verfasser, nicht als Plagiator der Verse hinstellte. — Die an Mr. Stephen gerichtete Frage Wellbred's ersetzt G. einfach durch die Bühnenanweisung: 'Master Stephen answers with shaking his head' und macht so in geschickter Weise eine direkte Frage überflüssig.

6. Bei J. fährt der selbstgefällige Poet in seiner Deklamation weiter fort, ohne auf die erneuten Beschuldigungen Edward's zu hören. Dies alles und die weiteren scharfen Spötteleien Edward's fehlen an dieser wie an einer späteren

Stelle in der B. gänzlich, wiederum, wie wir annehmen können, in konsequenter Durchführung der schon oben unter 5. erwähnten Absicht G.'s, die Gestalt des Matthew zu heben, wofür noch eine 3. Stelle im V. Akt spricht (vgl. Akt V, Sc. 5). So wird diese Person bei G. eine wesentlich andere wie im O., wie das G. auch bei anderen Figuren gethan hat.

7. G. hat nach den Worten Downright's: 'O, here 's no foppery! death, I can endure the stocks better', sowie nach dessen weiteren Äusserungen: 'I am vext, I can hold ne'er a bone of my stile (= of me still)! heart, I think they mean to build and breed here' weder eine Angabe über das Gehen noch über das Zurückkommen Downright's gemacht, wie es in der Quarto von 1601 der Fall ist, der G. hinsichtlich seiner Bühnenanweisungen doch sonst häufig gefolgt ist. Hier jedoch giebt er ebenso wenig wie die Folio bestimmte Bühnenvorschriften und lässt die Frage nach dem Verweilen Downright's während seiner obigen Bemerkungen als eine Frage nebensächlicher, weil rein bühnentechnischer Natur, vollkommen offen. Bei ihrer hitzigen Natur geraten Downright und sein 'half-brother' heftig aneinander. Beide sagen sich die gröbsten Beleidigungen. Im O. ist dies aber in einem weit grösseren Masse der Fall, als bei G.; ausserdem ergeht sich dort Wellbred in unvorsichtigen, verletzenden Äusserungen gegen seine Schwester und seine Schwägerin, die ihre scharfe Missbilligung darüber aussprechen. Infolgedessen erscheint auch das Wesen Wellbred's bei J. viel ungestümer, wilder und leidenschaftlicher als bei G. Der derbe Ton Wellbred's gegenüber der Weiblichkeit, der wohl um die Wende des XVI. Jh. wenig Anstoss erregte, würde im XVIII. Jh., wo der verfeinerte französische Geschmack die englische Bühne und Litteratur beherrschte, sicherlich unsympathisch berührt haben. Dagegen übernimmt bei G., der alle diese Momente aus der vorliegenden Scene ausscheidet und dieselbe dadurch geschickt kontrahiert, Downright allein die Verteidigung

der Damen; da er allein gegen Wellbred das Wort ergreift und gegen die Stutzer, speziell gegen Wellbred auftritt, erscheint er zugleich mehr als der eigentliche Urheber der Zwistigkeit, die beinahe zu einem blutigen Kampfe führt (vgl. Inhaltsangabe).

9. Bei Beginn der 3. Scene und sonst noch begegnen wir bei J. der Bühnenanweisung: 'To them', die gemacht ist, um die auf demselben Schauplatz neu hinzutretenden Personen zu bezeichnen. Wenn G. diese Bemerkung aufgiebt, so ist das wohl seiner prinzipiell von J. abweichenden Einteilungsmethode zuzuschreiben. — In der 2. Hälfte der uns hier beschäftigenden Scene (vgl. B., S. 127) finden sich viele gut angebrachte Bühnenbemerkungen, die G. selbständig hinzugefügt hat, da sie weder in der Quarto noch in F_1 etc. vorhanden sind. Um das Fortgehen der Personen anzudeuten, genügt dem Bearbeiter zuweilen nicht das einfache 'Exit', resp. 'Exeunt'; er legt auch hie und da dem Gehenden selbst zur besseren Motivierung des Verlassens der Bühne darauf bezügliche Worte in den Mund, wie hier z. B. dem Downright, der, über die 'gallants' höchst ergrimmt, ihnen nacheilt mit den von G. neu hinzugefügten Worten: 'But I'll follow 'em'. — Einige Zeilen darauf (vgl. B., S. 127) findet sich ein ähnlicher Fall. Frau Kitely bestätigt Bridget's Äusserungen, mit denen sie das höfliche, feine Benehmen eines gewissen 'civil gentleman' lobt, mit wenigen Worten. Während sie nun nach J.'s Darstellung ohne Veranlassung fortgeht, hört sie bei G. im Nachbarzimmer einen plötzlichen Lärm, dessen Ursache sie erforschen will, weshalb sie die Bühne verlässt und zwar mit den von G. neu eingelegten Worten: 'What a coil and stir is here?'

10. Durch das plötzliche Weggehen Edward's ist Mrs. Bridget in sehr üble Laune geraten; während sie nun im O. dem ungestümen Downright schwere Vorwürfe darüber macht, den leicht erregbaren Wellbred übermässig gereizt zu haben — Vorwürfe, die übrigens im O. von Downright

sehr derb beantwortet werden — richtet sie bei G. mit wenigen Worten ungerechtfertigterweise ihren Tadel gegen ihren Bruder Kitely, der doch im Gegenteil das Verdienst hat, den Zweikampf verhindert und die Ruhe wiederhergestellt zu haben. Diese Abänderungen G.'s gehören daher zu seinen Fehlgriffen.

11. In dem ohnmächtigen Zorn, in den Kitely durch unschuldige, harmlose Bemerkungen seiner Gattin geraten ist, äussert der Bedauernswerte einige Worte, aus denen man seine wahnwitzige Eifersucht und Verwirrung erkennt: er sagt hier, nachdem Frau Kittely den 'civil gentleman' wegen seiner Fähigkeiten (= good parts) gelobt hat: 'Good parts? how should shee know his parts? His parts? . . ., Worte, denen der grübelnde Eifersüchtige offenbar einen ganz anderen Sinn beilegt. Damit sind die hier zu erörternden Punkte erledigt.

Bevor nun G. mit der 2. Scene des IV. Aktes beginnt, eliminiert er völlig die 4. Scene dieses Aufzuges bei J., deren Inhalt folgender ist:

Voll Grimm über den Kapitän kommt Cob nach Hause. Dort zankt er sich mit seinem Weibe herum und erzählt ihr von Bobadil's Unverschämtheit, den er auf den soeben angeblich von Clement ausgefertigten 'warrant' verhaften lassen will. Er lobt den alten Richter, berichtet seiner Frau alles, was er bei ihm erlebt hat, und legt ihr dann dringend ans Herz, auf keinen Fall in seiner Abwesenheit einen Besucher, am wenigsten den Logiergast Bobadil in sein Haus einzulassen.

Die 4. Scene ist viel zu kurz und unwichtig für den Gang der Begebenheiten wie für die Charakteristik der hier auftretenden Personen, um deswegen einen Wechsel der Scenerie vorzunehmen: der Aufwand, der in bühnentechnischer Hinsicht erforderlich wäre, entspricht nicht dem geringen Gehalt dieser Scene. Das ist auch wohl der Hauptgrund, weshalb G. sie aus dem Verbande des IV. Aufzuges gänzlich ausgeschaltet hat. Ein weiterer Grund dafür ist wohl darin zu suchen, dass der Bearbeiter überhaupt bemüht gewesen ist, dem Charaktergemälde des

'Waterbearer's die Härte und Starrheit' zu nehmen, die ihm in J.'s Stücke anhaftet, — von dieser Seite haben wir G. ja schon mehr als einmal kennen gelernt.

Scene 2: Schauplatz: More-Fields.

Edward und Wellbred ermahnen Brainworm, den nun einmal begonnenen Streich gegen Knowell senior mit aller erdenklichen List fortzusetzen, insbesondere Kitely aber auf irgend eine Weise zum Verlassen seines Hauses zu bewegen. Der schlaue Diener erklärt sich dazu bereit und verabschiedet sich von ihnen. Wellbred verspricht Edward, für ihn bei seiner Schwägerin Bridget zu werben und verlässt mit ihm hiernach die Bühne. Es treten Formal und der alte Knowell auf, der über das lange Ausbleiben seines Soldaten ungehalten ist; da aber erscheint endlich der Getadelte und meldet dem Alten, dass der Zweck seines Kommens nach London dem Sohne bekannt sei. Der Alte ist bestürzt; er beschuldigt den 'villain Brainworm' der Pflichtvergessenheit (vgl. Akt I, Sc. 1); Fitz-Sword, alias Brainworm thut dasselbe. Edward habe, so meint er, mit Hülfe der schwarzen Kunst entdeckt, dass er, Fitz-Sword, Diener seines Vaters geworden sei. Ferner schwindelt er seinem Herrn vor, er sei durch $^1/_2$ Dutzend von Edward's Zechbrüdern überfallen und zur Mitteilung seines Auftrages gezwungen worden. Nur mit eigener Lebensgefahr sei er dem Gefängnis entronnen. Vorher aber habe er noch gehört, wie Edward ein Stelldichein mit einer Bürgersfrau bei Cob's Hause verabredet habe. Knowell senior glaubt dem erfindungsreichen Schelm jedes Wort und begiebt sich sofort nach der Behausung des Wasserträgers, um den Sohn beim Rendezvous zu ertappen, während der zurückbleibende Brainworm in seiner Freude über den gelungenen Streich sich entschliesst, fortan in einer anderen Maske seinem Herrn entgegenzutreten. Dann wendet sich der Intriguant endlich zu Formal, der die Gesellschaft des Witzboldes liebt und ihn um eine Schilderung seiner Kriegsthaten bittet. Brainworm ist damit einverstanden und leistet der Einladung zu einer Flasche Wein in der 'Wind-mill-Kneipe' gern Folge. — Kaum haben sie sich entfernt, so tritt Mr. Matthew auf. Er spricht mit seinen Begleitern Edward, Bobadil und Stephen von den Beleidigungen Downright's. Bobadil sucht ihn zum Zweikampfe mit dem Gegner zu bewegen und giebt ihm, wie schon früher, Verhaltungsmassregeln für das Duell. Darauf erzählt der selbstgefällige Kapitän seine Rencontres mit Londoner Fechtmeistern, aus denen er siegreich hervorgegangen sei. Übermässig stolz, pocht er auf seine angebliche Tüchtigkeit und sucht unter lächerlichen Voraussetzungen nachzuweisen, wie er in 200 Tagen 40000 Feinde besiegen könne. Edward ist scheinbar entzückt von Bobadil's Strategie und bedauert daher seinen Gegner Downright, der Bobadil und Matthew bisher vergebens gesucht

hat und in diesem Augenblicke über die Bühne eilt. Als er dann bei seinem Wiederauftreten den verhassten Kapitän erblickt und ihn zum Zweikampfe herausfordert, weigert sich der Prahler, der kurz vorher mit seiner Tapferkeit sich gebrüstet hat, feigherzig unter allerlei Ausflüchten, dem Forderer mit der Klinge gegenüberzutreten. Zur Strafe wird er von Downright tüchtig durchgeprügelt und entwaffnet, während Matthew schnell davon läuft. Hierauf verlässt auch der beherzte Downright die Bühne. Edward verhöhnt sodann den geprügelten Kapitän und weist jeden seiner erbärmlichen Versuche, sein entehrendes Verhalten zu rechtfertigen, schlagfertig zurück. Trotz des Abratens Edward's eignet sich Stephen den Mantel an, den Downright versehentlich zurückgelassen hat. Darauf verlassen beide die Bühne.

Die 2. Scene bei G. besteht aus den Hauptteilen der 5., 6. und 7. Scene bei J. Folgende Abweichungen der B. vom O. sind zu konstatieren:

1. Es finden sich auch hier einige Bühnenanweisungen, die das Kommen und Gehen der Personen bezeichnen, die weder in der Quartoausgabe, noch in F_1 und F_3 stehen. Sie sind also von G. selbständig hinzugefügt.

2. Die Herausgeber des XIX. Jh. nennen 'A Room in the Windmill Tavern' als Schauplatz der Handlung in der 5., ‚A Street' als den der 6. und endlich eine andere 'Street' als den der 7. Scene. G. bezeichnet als Ort der Handlung für die diesen 3 Scenen entsprechende 2. Scene 'More-Fields'. Dies ist, zunächst äusserlich betrachtet, ohne Zweifel dem 3 maligen, kurz auf einander folgenden Szenerienwechsel im O. entschieden vorzuziehen. Auch dem Inhalt der 2. Scene entspricht es besser, dass sie auf den More-Fields von London sich abspielt, als in der Windmill-Kneipe, da in dieser Scene selbst von Formal gesagt wird: 'we'll go to the wind-mill, there we shall have a cup of neat grist' etc. Aber auch diese bessere Schauplatzbenennung des Bearbeiters ist nicht einwandfrei; denn es ist doch ziemlich unwahrscheinlich, dass die hier auftretenden Personen: Edward, Wellbred, Brainworm, vor allem Formal, Knowell senior etc., deren Handlungen nur im Innern London's sich augenblicklich vollziehen, plötzlich

und unmotiviert in Moorfields, ausserhalb London's zu thun haben (vgl. Inhaltsangabe). M. E. wäre es am zweckmässigsten gewesen, wenn G. als Ort der Handlung für die ganze 2. Scene eine Strasse in London gewählt hätte, in der sich ungezwungen und natürlich alle Begebenheiten dieser Scene hätten abspielen können.

3. Es fehlen bei G. die halblaut gesprochenen Worte Brainworm's (vgl. F_1, IV, 6, S. 51), in denen der verschmitzte Schelm den neuen 'trick', den er ausführen will, näher erklärt: 'Oh, that I were so happy, as to light on a nupson, now, of this Justices nouice.' In der B. deutet der Intriguant seinen neuen Streich nur mit den ganz allgemein gehaltenen, wenig orientierenden Worten an: 'I have another trick to act yet.'

4. J. (vgl. F_1, IV, 6, S. 52) lässt den Gerichtsschreiber auf Brainworm's Anrede: 'Sir, I make you stay somewhat long' antworten: 'Not a whit, sir. Pray you, what do you meane? sir?', worauf Brainworm erwidert: 'I was putting up some papers — —' und Formal ihn unterbricht: 'You ha' beene lately in the warres, sir, it seems.' — An Stelle dieses J.'schen Passus finden wir bei G.:

> 'Brainworm ... Sir, I make you stay somewhat long
> Formal. Not a whit, sir.
> You have been lately in the wars, sir, it seems'.

Die müssige Frage Formal's, durch die er eine Unterhaltung mit dem angeblichen Soldaten Fitz-sword, alias Brainworm, anknüpfen will, die überflüssige Lüge Brainworm's und endlich die plumpe, ungeschickte Art, in der Formal die Worte des andern unterbricht und seinen eigentlichen Wunsch, eine Kriegserzählung von diesem zu hören, vorbringt, sind von dem Bearbeiter mit Recht unterdrückt worden. G. lässt vielmehr Formal seine Bitte direkt äussern, was weit mehr anspricht, als die J.'sche Fassung.

5. G. giebt die bei dem O.-Dichter enthusiastische Erzählung Bobadil's von seinen Abenteuern mit den Lon-

doner Fechtmeistern, die er scharf tadelt und schmäht, während er selbst sich in demselben Grade rühmt, ungefähr nur zur Hälfte wieder; dadurch mildert er geschickt den abstossenden Eindruck, den diese Partie der Komödie auf uns machen muss.

6. Im O. zählt Bobadil in prahlerischer Weise einige der übelberüchtigtsten Orte London's, speziell Vorstädte auf, wo er mit Fechtkünstlern ein Rencontre gehabt hat; er sei, so sagt er, gewesen in 'Turne-bull, White-chappell, Shore-ditch, which were then my quarters, and since upon the Exchange, at my lodging, and at my ordinarie'. Dass G. diese Anspielungen auf einzelne Londoner Lokalitäten aufgiebt, darf nicht Wunder nehmen, wenn wir erwägen, dass das Bild Londons in dem grossen Zeitraum zwischen J.'s und G.'s Wirksamkeit sich natürlich wesentlich verändert hat, dass der eine oder der andere oben erwähnte Ortsname, wenn er auch nicht eingegangen ist, so doch seine Bedeutung verändert hat. Daher konnten sie dem zeitgenössischen Publikum G.'s nicht mehr ganz vertraut sein. Es genügt vielmehr vollständig, wenn G. an der Stelle, wo er von den Schauplätzen seiner fingierten Heldenthaten berichtet, nur die O.-Worte beibehält: 'I have walk'd alone in divers skirts o'the town, where I have driven them before me' etc.

7. Die köstliche, sarkastische Bemerkung Edward's, mit der er den albernen Country Gull nach dessen formelhafter Versicherung: 'Ile be hang'd, then, if that were he' empfindlich abfertigt, nämlich: 'Sir, keepe your hanging good, for some greater matter' streicht G.; weshalb er es gethan, ist nicht recht ersichtlich. Die Beibehaltung dieser Stelle wäre im Gegenteil eine Konsequenz G.'s in seinem vielfach bemerkbaren Bestreben gewesen, die Person des Stephen noch lächerlicher, noch mehr als die Personifikation der vollendeten Stupidität und Einfalt hinzustellen, als es ohnehin schon bei J. der Fall ist.

8. Als Downright den Prahlhans Bobadil ohne dessen geringste Gegenwehr tüchtig durchgeprügelt und darauf

entwaffnet hat, verhöhnt Edward den Feigherzigen mit beissender Ironie, indem er aus den kurz vorhergehenden abenteuerlichen Schwindeleien des Kapitäns dessen eigene Worte wiederholt: 'Twenty and kill'em; twenty more, kill them too. Ha! ha!' — Es ist nicht ganz unmöglich, dass der Bearbeiter des Lustspiels bei dem Hinzufügen dieser ironischen Bemerkung von einer Stelle in Shakespeare's 'The Merchant of Venice' (IV, 1) beeinflusst ist, die lebhaft an die hier geschilderte Situation erinnert; es handelt sich um den Passus in der Gerichtsscene dieses Stückes, wo der Edelmann Gratiano die eigenen Worte Shylock's diesem entgegendonnert: 'O learned judge! — Mark, Jew: — a learned judge!', als der Antonio-Prozess einen für den Juden ungünstigen Ausgang nimmt.

9. G. lässt den mattherzigen Bobadil, der sein unmännliches, passives Verhalten damit zu rechtfertigen sucht, dass er 'was struck with a planet', das lächerliche, im O. nicht vorhandene Bekenntnis: 'I was planet-struck certainly' hervorstammeln, womit der Feigling noch einmal sich zu entschuldigen sucht. — Wahrscheinlich hat der Bearbeiter den bisher überaus hochmütigen Prahler durch dieses ohnmächtige Bekenntnis nun, als er seine wahre Gesinnung unfreiwillig offenbart hat, um so tiefer gedemütigt zeigen wollen.

Scene 3:[1]) Schauplatz: A Chamber in Kitely's House.

Der eifersüchtige Kitely, immer noch mit Cash auf der erfolglosen Suche nach einem in seinem Hause verborgenen Liebhaber, fragt diesen

1) Da diese lange handlungsreiche Schlussscene des IV. Aktes in grösseren zusammenhängenden Teilen neugestaltet ist, so werde ich diese grösstenteils der Reihe nach inhaltlich und im Verhältnis zum O. erörtern und beurteilen, ohne erst den Inhalt der ganzen Scene, abgesondert von der kritischen Betrachtung, wie bisher, dieser vorwegzunehmen. — Ich schicke hier gleich voraus, dass die verhältnissmässig tiefeinschneidenden Veränderungen so zahlreich und kompliziert sind, dass nur eine ganz ausführliche und gründliche Untersuchung hiervon ein klares Bild giebt.

wiederholt, ob er auch alle Winkel seines Hauses gewissenhaft durchsucht habe. Der Kassierer bejaht es. Sein Misstrauen gegen Gattin und Schwester spricht Kitely jetzt offen in des Beamten Gegenwart aus. Jedes leise Geräusch in seiner Wohnung kommt ihm verdächtig vor. Cash sucht ihn zu beruhigen; er rät seinem Chef, jeden Störenfried aus seinem Hause zu jagen. Ein mehrmaliges Auflachen im Nebenzimmer steigert seine Aufgeregtheit. Um darüber Gewissheit zu erlangen, entsendet er Cash dorthin; seine ganze Umgebung, sogar den zuverlässigen Cash beurteilt er falsch und ungerecht. Endlich bringt der Kassierer den Bescheid, dass das vorhin gehörte Gelächter von Kitely, Mrs. Bridget und Wellbred durch die Ankunft von Clement's witzigem 'clerk' verursacht sei, der übrigens den Hausherrn selbst zu sprechen wünsche. Der in die Uniform Formal's gesteckte Brainworm — denn keinen anderen haben wir vor uns — schwindelt ihm nun vor, er habe den Auftrag, ihn nach Clement's Wohnung zu bitten. Kitely verspricht der Aufforderung Folge zu leisten, und entlässt den Boten; bevor Kitely aber sein Haus verlässt, schärft er noch dem Kassierer nachdrücklich ein, gewissenhaft die Vorgänge in seiner Wohnung zu überwachen. Dieser verspricht es, verteidigt aber zugleich die Ehre und Tugend von Frau Kitely mit verständigen Worten, die die Erregung des Kaufmanns ein wenig besänftigen. Trotzdem gelingt es Kitely nicht, seine heftige Gemütserregung ganz zu verbergen. Auf die Frage Wellbred's nach der Ursache seiner Schwermut, giebt der gereizte Kitely die ziemlich ärgerliche Antwort:

> 'My care is all for you, good sneering brother,
> And curb your headstrong humours'.

Abgesehen von einigen, aus dem O. herübergenommenen, unbedeutenden Sätzen ist bis zu diesem Zitat der soeben geschilderte Teil dieser Scene, die übrigens im ganzen nur einige Partien aus der entsprechenden 8. Scene des IV. Aktes bei J. aufweist, dem Wortlaute nach völlig neugestaltet (vgl. B., S. 134 - 137). Was den Inhalt dieses ganzen Passus jedoch anbelangt, so finden sich hier bei G. auch einige wesentliche Züge, die an die Originalfassung erinnern und dort erst viel später begegnen, wie z. B. die Steigerung der Erregung Kitely's durch seine eigenen Angehörigen, die Ankunft Brainworm's und seine Botschaft an Kitely, ferner der Auftrag Kitely's an Cash, in seiner Abwesen-

heit Wächter des Hauses zu sein.[1]) Ganz frei erfunden ist dagegen — wie in einem der folgenden Abschnitte dieser bei G. ziemlich ausgedehnten Scene das Zwiegespräch zwischen Kitely und seiner Gattin — der 1. Teil des Dialoges zwischen Kitely und seinem Kassierer: es ist die packende Darstellung der starken Eifersucht und ihrer Begleiterscheinungen, die ich schon oben inhaltlich mit einigen Strichen angedeutet habe. In seiner ganzen Ohnmacht tritt uns Kitely hier entgegen; psychologisch fein durchdacht ist das hier vor unseren Augen entrollte Seelengemälde; in allmählicher Steigerung und höchst dramatischer Spannung vollzieht sich die Handlung in dieser Scene.

Im O. ist die durch 'a set of rakes', wie Murphy sagt (vgl. a. a. O., vol. I, S. 207), entflammte Eifersucht Kitely's im Ganzen und speziell an dieser Stelle nur ziemlich oberflächlich dargestellt. Hier setzt nun G. ein mit seiner tiefer gehenden Umarbeitung dieser Rolle; er versteht es, in eindrucksvoller und packender Weise die Qualen des Eifersüchtigen zu schildern und lässt uns daher auch sein weiteres Handeln verständlicher erscheinen, als es im O. der Fall ist. — Da nun ausserdem G. selbst — siehe das Schauspielerverzeichnis der umgearbeiteten Komödie — den eifersüchtigen Kitely, sicherlich eine der Hauptrollen in E. M., gespielt hat, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn er seine eigene Rolle, in der er nach dem Urteil seiner Biographen gleichsam lebte und glänzende Erfolge davontrug, noch dazu hier an einem Höhepunkte der Handlung erweitert und neugestaltet hat.

---

1) Murphy, der in seiner G.-Biographie, vol. I, S. 205—211 von dem 'revived play of Every Man in his Humour' handelt, sagt u. a. dort von G.: 'Having carefully retouched the play in several passages, he added an entire scene in the fourth act between himself and Dame Kitely'. — Diese Notiz Murphy's entspricht also nicht ganz, wie oben angedeutet, den Thatsachen. Die ganze 3. Scene des IV. Aktes ist vielmehr durchaus nicht die Schöpfung des Bearbeiters und enthält keineswegs nur den uns später noch beschäftigenden Dialog zwischen Kitely und seiner Gattin, sondern auch den zwischen Kitely und Cash, von dem oben schon die Rede ist.

Die fast gänzliche Umformung des Gegebenen bedingt natürlicherweise eine bei J. und G. verschiedene, oben schon kurz angedeutete Aufeinanderfolge der einzelnen Begebenheiten in dieser Scene. Das ist bei den folgenden Punkten der Fall, deren Berechtigung bei G. ich in Bezug auf ihre Umstellung, ferner auf ihre Veränderung oder völlige Neugestaltung untersuchen werde:

1. Das Steigern der Gemütserregung Kitely's durch seine eigenen Angehörigen ist bei J. und G. in grundverschiedener Weise dargestellt. Der O.-Dichter führt uns (vgl. F_1, IV, 8, S. 56) Kitely im Gespräche mit Wellbred, Frau Kitely und Bridget vor und zeigt uns, wie der Kaufmann durch die ironischen Bemerkungen Wellbred's über die von ihm und seiner Gattin übertriebene Furcht vor irgend einem Unheil, das Wellbred durch sein Benehmen habe anrichten können, immer erregter wird.[1]) In seiner Verwirrung und Übereilung nimmt Kitely nach der Frage seiner Gattin: 'but what harm might have come of it, brother?' die scherzhaft-sarkastisch hingeworfenen Bemerkungen Wellbred's über eine nicht unmögliche Vergiftung Kitely's durch vergifteten Wein oder ebensolche Kleidung für bare Münze und giebt trotz aller Beruhigungsversuche von Seiten der Anderen vor, sich totkrank zu fühlen.[2]) In

1) Erst mit diesem Passus beginnt übrigens die entsprechende Scene des IV. Aktes bei J.

2) Die Originalstelle lautet nach der oben zitierten Frage von Frau Kitely folgendermassen: (vgl. F_1, IV, 8, S. 56) 'Wellbred: Might, sister? so, might the good warme clothes, your husband weares, be poyson'd, for any thing he knowes: or the wholesome wine he drunke, euen now, at the table'.

Kitely: Now, God forbid! O me! Now, I remember
My wife drunk to me, last; and chang'd the cup:
And bade me weare this cursed sute to-day.
See if heau'n suffer murder undiscour'd!
I feel me ill; give me some mithridate (d. h. Gegengift),
Some mithridate and oile, good sister, fetch me;
O, I am sicke at heart! I burne, I burne etc.

dieser Stimmung folgt er der Aufforderung Brainworm's zum Friedensrichter.

Warum hat nun G. den diesem ganzen Passus entsprechenden Text gestrichen? Es liegt die Vermutung nahe, der Bearbeiter sei deshalb zur Ausschaltung dieser J.'schen Dialogworte bestimmt worden, weil sie zweifellos den Stempel des Übertriebenen, Abgeschmackten tragen und daher G.'s Zeitgenossen nur abstossend und peinlich berührt haben würden. Zur Zeit J.'s mag diese beinahe ans Unglaubliche grenzende Situation — ich meine, die aus der Luft gegriffene Annahme Kitely's, vergiftet zu sein, sich als bühnenwirksam erwiesen haben, zu einer Zeit, wo nach Gifford (vgl. Memoirs, S. XIX) im elisabethanischen England sehr viele Todesfälle vorkamen, die durch vergifteten Wein etc. verursacht waren. Dem Empfinden des modernen Lesers aber muss m. E. die hier dokumentierte kindisch-wahnwitzige Eifersucht Kitely's fremd und unverständlich sein. — Dafür findet sich in der B. nun ebenfalls eine Episode, durch die G. denselben Zweck, wie wir ihn im O. kennen gelernt haben, nämlich die Steigerung der Eifersucht des Kaufmanns durch seine eigenen Angehörigen, und zwar mit anderen Mitteln zu erreichen sucht: das in Wirklichkeit harmlose, Kitely aber doch heftig erregende Auflachen seiner Frau, Wellbred's und Bridget's im Nachbarzimmer und die bei G. später erfolgende Unterredung zwischen den beiden Eheleuten, die ich weiter unten behandeln werde. Die Eifersucht und den Argwohn Kitely's gegen Gattin, Schwester und Schwager durch ihr eigenes, wenn auch nicht beabsichtigtes Verhalten hervorzurufen, ist eine an sich glückliche Idee; nur die Form der Durchführung ist das Entscheidende, Ausschlaggebende. Wie oberflächlich und roh ist aber 'the humour' des J.'schen Kitely zum Ausdruck gebracht worden! Wie wenig verinnerlicht erscheint uns die bei J. gegebene Handlung gegenüber der vertieften Motivierung und Charakteristik bei G.! Solche und ähnliche Erwägungen haben vielleicht den Bearbeiter

bestimmt, die mangelhafte weggelassene O.-Stelle durch die besser motivierte Neugestaltung zu ersetzen. — An das Gespräch Kitely's mit Cash, in dem der Kaufmann sein geradezu krankhaftes Misstrauen und seine entsetzliche Furcht vor einem vermeintlichen heimlichen Liebhaber seiner Gemahlin offenbart, schliessen sich nun die Lachsalven seiner Angehörigen im Nachbarzimmer vorzüglich an. Er sieht das Lachen sofort als eine Verhöhnung seiner selbst an und gerät natürlich in eine starke Gemütserregung. Diese Aufeinanderfolge der Scenenvorgänge bei G. ist also wohl berechtigt.

2. Auch die plötzliche Ankunft Brainworm's im Hause Kitely's ist von G. mit feinsinnigem Takt der veränderten Situation angepasst. J. lässt seinen Brainworm die uns bekannte Meldung an Kitely ganz knapp und kurz ausrichten: hier war es freilich auch so angebracht, weil Kitely sich in einer höchst gereizten Stimmung befindet, die die humoristischen, witzigen Bemerkungen des G.'schen Brainworm unmöglich macht. In der That hat G. den Intriguanten als einen geistvollen Burschen gezeichnet, dessen schlagfertiger, beweglicher Witz nach dem düsteren Milieu, das fast über die ganze vorhergehende Partie hingebreitet ist, geradezu wohlthuend und erheiternd wirken muss. — Über die Verknüpfung dieses Passus mit den Nachbarscenenteilen bei J. und G. wäre etwa Folgendes zu sagen: Nachdem Brainworm seinen Auftrag an Kitely ausgerichtet hat, bleibt er bei J. auf der Bühne, um noch von seinem letzten Streiche zu erzählen und eine Antwort an Edward zu übermitteln — Vorgänge, von denen bei G. erst viel später die Rede ist und die ich daher erst weiter unten erörtern werde.

Bei einem Vergleiche der Reihenfolge dieser Begebenheiten bei J. und G. bin ich geneigt, der G.'schen Fassung den Vorzug zu geben, wo Brainworm nach Erledigung seines Auftrages an Kitely wieder sofort weggeht und weiter auf der Strasse umherspioniert, um dort das wirkliche Fortgehen Kitely's aus seinem Hause zu erwarten und später seinen

Auftraggebern dies zu melden, während andrerseits dadurch die einmal begonnene Unterhaltung zwischen Cash und seinem Chef ihren Fortgang nimmt. Die feste Verkettung der geschilderten Vorgänge ist hier klarer ersichtlich, als im Original.

3. Der Auftrag Kitely's an Cash, während seiner Abwesenheit die Vorgänge im Hause zu überwachen, ist bei J. und G. ebenfalls verschiedenartig zum Ausdruck gebracht. J. lässt nach Brainworm's Abgehen Kitely zu Cash sagen:

. . . 'Now, my secret's ripe
And thou shalt haue it:
lay to both thine eares' etc.,

worauf er ihm das Geheimnis anvertraut. — Das durfte natürlich G. nicht thun, nachdem er Kitely in längerem Gespräch vorher seinem Kassierer das Geheimnis hat mitteilen lassen. Dies ist übrigens bei G. die einzige Stelle in dem $2^1/_2$ Seiten langen Einschub, wo der Bearbeiter einige Redewendungen direkt aus dem J.-Text übernommen hat, ein Zeichen dafür, wie stark er in dieser Scene des Lustspiels retouchiert hat. Leider aber hat G. die phantasie- und eindrucksvollen Reflexionen Kitely's über die eventuelle Annäherung eines Liebhabers seiner Gattin, ebenso die Cash höchst anschaulich vorgeschriebene Art des Wachehaltens, wie es packend von J. dargestellt ist, fallen lassen.[1]) Er begnügt sich einfach damit, Kitely nur die wenigen Worte sagen zu lassen:

1) Vgl. F, IV, 8, S. 57:
'Note euery gallant, and obserue him well,
That enters in my absence to thy mistris:
If shee would shew him rooms, the iest is stale,
Follow'em, Thomas, or else hang on him,
And let him not goe after; marke their lookes;
Note, if shee offer but to see his band,
Or any other amorous toy, about him;
But praise his legge or foot; or if shee say,
The day is hot, and bid him feele her hand,
How hot it is; ô, that's a monstrous thing!
Note me all this, good Thomas, marke their sighes,
And, if they doe but whisper, breake'em off' etc.

'— I must go forth —
But first, come hither, Thomas — I have admitted thee into
the close recesses of my heart, and shew'd thee all my
frailties, passions, every thing —
Be careful of thy promise, keep good watch:
Wilt thou be true, my Thomas?'

Als ein ganz neuer Gesichtspunkt, als ein neuer Zug der G.'schen Fassung verdient auch folgende Stelle hervorgehoben zu werden: Als Cash seinem Prinzipal versichert, er wolle ein getreuer Wächter sein, legt G. u. a. dem gewissenhaften Beamten mehrere schöne Worte in den Mund, die die Ehre und Tugendhaftigkeit seiner Gemahlin verteidigen, zugleich dem bedauernswerten Kitely selbst ein guter Trost sind und ihn etwas beruhigen, sodass er sogar bei der bald darauf erfolgenden Begegnung mit seiner Gemahlin Wellbred und Bridget gegenüber zunächst wenigstens ziemlich ruhig und besonnen auftritt. Es ist m. E. ein glücklicher Griff G.'s, dass nach seiner Auffassung Kitely nicht etwa durch die Worte der eigenen Angehörigen, sondern des fremden Adoptivkindes, des Kassierers, über seine traurige Lage getröstet wird. Sein vollständiges Zerwürfnis mit seiner Familie wird dadurch noch mehr hervorgehoben.

In dem folgenden Teil der vorliegenden Scene hat sich G. wieder enger an seine Vorlage angeschlossen: Kitely setzt, wie soeben schon angedeutet, sein Gespräch mit Wellbred weiter fort und beschuldigt ihn, in sein Haus Unordnung und Unfrieden gebracht zu haben. – Abgesehen von der billigenswerten Vereinfachung des Gedankenausdrucks an dieser Stelle im Vergleich zum O., lässt G. den erregten Kitely nicht so unklug und unbedacht darauf lossprechen, als es bei J. der Fall ist, wo Kitely gegenüber Wellbred noch die 'sentinells' erwähnt, die die Vorgänge in seinem Hause zu überwachen beauftragt sind und somit

seine geheime Anordnung dem gefürchteten Spötter verrät (vgl. Akt II, Sc. 1 im G.-Text, S. 102).

Sodann rechtfertigt Wellbred sein beherztes, kampflustiges Auftreten. Der Bearbeiter nimmt die hier in Frage kommenden Zeilen fast wörtlich aus dem O. herüber, streicht aber zuletzt — m. E. ohne triftigen Grund — die Worte (vgl. F_1, IV, 8, S. 56): 'For, indeed, all this, my wise brother (d. h. Downright!) stands upon, absolutely: and, that made me fall in with him so resolutely', eine Bemerkung J.'s, die sich auf Wellbred's Erörterungen über das Verhalten eines echt männlich gesinnten Mannes bezieht und zugleich seine eigene, von Kitely getadelte Handlungsweise ausreichend begründet. – Darauf tadelt in der B. Frau Kitely das Verhalten ihres Bruders, in dem sie die schon oben in einem anderen Zusammenhang zitierte vorwurfsvolle Frage an ihn richtet: 'Ay, but what harm might have come of it, brother?' Nach dieser aus dem O. entnommenen Frage legt der Bearbeiter dem gereizten Wellbred die unwilligen Worte in den Mund: 'What, school'd on both sides! Prithee, Bridget, save me from the rod and lecture', worauf er mit seiner Schwägerin Mrs. Bridget die beiden Ehegatten verlässt. Statt dessen folgt bei J. auf die Frage der Frau Kitely die uns schon bekannte ironische Antwort Wellbred's und sodann die krankhaften Furchtäusserungen ihres Gatten. Es ist gegenüber der O.-Fassung ein sehr geschicktes neues Moment, das G. in den Text der umgearbeiteten Komödie einführt, wenn er statt der dort an den Tag gelegten wahnwitzigen Eifersucht Kitely's gegenüber fast allen seinen Angehörigen zunächst Wellbred und Bridget fortgehen lässt, die die beiden Ehegatten nun zu einer wichtigen Auseinandersetzung allein zurücklassen.

Mit sarkastisch-lächelnder Miene ergeht sich der Kaufmann in allerlei seltsamen, anzüglichen Redensarten und verworrenen Andeutungen von den erlaubten Vergnügungen einer Frau, in fast unzusammenhängenden Gedankenäusserungen, aus denen seine arge Eifersucht klar hervor-

geht.[1] In jedem unschuldigen Worte seiner Gattin wittert er einen versteckten Hintergedanken, unter wiederholten Rufen nach Cob und unter ironischem Lachen nimmt er von ihr Abschied, um endlich zu Clement zu eilen. In demselben Augenblicke kehren Bridget und Wellbred wieder zurück, der seiner Schwester (d. h. Frau Kitely) gegenüber seine Verwunderung über ihres Mannes aussergewöhnliche Heiterkeit ausdrückt, in der er jedoch richtig die nur mühsam versteckte Eifersucht entdeckt.

Die bis hierher erörterten Dialoge zwischen Kitely und seiner Gattin einerseits, und zwischen Wellbred und Frau Kitely andererseits, sind, abgesehen von dem oben erwähnten Rufen nach Cob, das schon bei J. in F_1 begegnet, von G. neu hinzugefügt. Inhaltlich neu ist nur der erste Dialog: die Unterredung des Eifersüchtigen mit derjenigen, der er den schwärzesten Verdacht entgegenbringt, liegt in der Natur der ganzen Situation begründet. Zugleich ist das Zwiegespräch der Ehegatten wohl geeignet, in der Zeichnung des von blinder Eifersucht gequälten Menschenherzens das Charaktergemälde des Kaufmanns packender darzustellen, seine Eigenart und Rolle im Stück wesentlich mehr zu vertiefen, als es im O. der Fall ist. Von dem anderen Dialog zwischen Frau Kitely und Wellbred finden sich Ansätze schon im O. — G. hat hier die doch sehr nahe liegende Aussprache und Beurteilung von Kitely's Angehörigen mit Recht vervollständigt. Geschickt leitet er von diesen Reflexionen zur Frage der Frau Kitely über: 'But what makes him ever calling for Cob so?' und schliesst nun daran, wie J., die Antwort ihres Bruders an.

---

1) Interessant hat Murphy, a. a. O., I., S. 205ff geschildert, wie ergreifend G. die Kitely-Rolle gerade an dieser Stelle gespielt hat: 'To disguise his suspicions, he assumed an air of gaiety, but under that mask the corrosions of jealousy were seen in every feature. Such was the expression of that various face that the mixed emotions of his heart were strongly marked by his looks and the tone of his voice'.

Wegen Raummangels muss ich es mir leider versagen, den in seiner Art vortrefflichen Dialog zwischen Kitely und seiner Gattin wiederzugeben. Ich verweise nur auf G., IV., 3, S. 137, 138.

Er schwindelt ihr vor, das Rufen des Gemahls nach Cob sei wohl begründet, da Kitely sich der Frau seines Wasserträgers als Kupplerin bedienen wolle. Frau Kitely schenkt den Worten des Bruders Glauben und ist entschlossen, sogleich Rache für die heimlichen Liebeshändel ihres Gatten zu nehmen, indem sie schleunigst mit Cash ihre Wohnung verlässt, um den Gatten beim vermeintlichen Stelldichein zu ertappen, in der Annahme, dass er soeben dorthin gegangen sei.

Dieser Passus der B. ist, abgesehen von seiner sprachlichen Verbesserung gegenüber dem O., insofern von dem J.'s unterschieden, als der Bearbeiter den Kassierer erst besonders wieder auftreten lässt, während er bei J. vor Beginn schon anwesend ist. Dieser Unterschied findet seine Erklärung eben in der bei J. und G. verschiedenen Aufeinanderfolge der einzelnen Vorgänge in dieser Scene. Die G.'sche Umformung ist ohne Zweifel der O.-Stelle vorzuziehen; denn nach J.'s Darstellung war auch der Geschäftsbeamte bei der intimen Unterhaltung Wellbred's mit Frau Kitely über ihres Gatten Liebeshändel auf der Bühne zugegen, was doch wegen der peinlichen Situation einen unwahrscheinlichen, unnatürlichen Eindruck macht. Es ist sehr wohl anzunehmen, dass G. diese Mängel der J.'schen Fassung an diesem Punkte bemerkt und aus den oben angeführten Gründen beseitigt hat.

In der G.'schen Bearbeitung hat nun der letzte Teil des IV. Aktes folgenden Inhalt:

Der übermütige Wellbred äussert seine Freude darüber, dass es ihm gelungen ist, Kitely und dessen Gattin so erfolgreich hinters Licht zu führen. Da erblickt er plötzlich den eintretenden Brainworm, der ihm u. a. meldet, dass alles gut gehe. — Brainworm erzählt ferner Wellbred, wie er Formal in der 'Windmill' bezecht gemacht, und ihm dann seinen Gerichtsdienerrock entwendet habe.

Wellbred, über diesen neuen Streich entzückt, beauftragt Brainworm damit, Edward schleunigst mitzuteilen, er möge im Tower Bridget's und seine Ankunft erwarten.

Dann unterhält sich Wellbred mit seiner schönen Schwägerin über den natürlichen Beruf der Frau und bereitet sie auf das verabredete Zusammentreffen mit Edward vor, das ihr sehr willkommen ist, da der junge Gelehrte, wie Wellbred versichert, sie aufrichtig liebt, und da auch sie selbst ihn liebgewonnen hat. Ergrimmt über die 'false message' kehrt

nun Kitely plötzlich von Clement in seine Wohnung zurück, wo er noch von Wellbred zu seiner grössten Bestürzung erfährt, seine Gattin sei soeben mit Cash nach Cob's Hause gegangen. Er vermutet sogleich wieder das Schlimmste, meint, dass sie ihn dort mit dem Kassierer betrügen wolle, und eilt in Verzweiflung dorthin. Von allen Seiten glaubt er sich verraten. Rache, Rache und dann Sterben ist sein Begehr. Bridget empfindet Mitleid mit dem unglücklichen Bruder, wird aber von Wellbred beruhigt, der sich mit ihr dann nach dem Tower begiebt.

Dieser letzte Teil der Schlussscene des IV. Aufzuges ist in beiden Versionen derselbe mit Ausnahme folgender bemerkenswerter Änderungen;

a) Die ganze Episode zwischen Brainworm und Wellbred steht bei G. an zweckmässigerer Stelle als im O., wo sie sich in der Mitte zwischen den beiden Vorgängen, 1. dem heftig erregten Auftritt Kitely's mit seinen Angehörigen und 2. Kitely's darauf folgendem ernsten Gespräch mit Cash findet. Eine logisch verbindende Überleitung fehlt bei J. ganz. Völlig anders ist die Reihenfolge der Handlung bei G. Er motiviert das baldige Auftreten Brainworm's nach dem Fortgehen der Frau Kitely und des Kassierers in natürlicher und einfacher Weise damit, dass er ihn im Gegensatze zum O. zum Überbringer der wertvollen Nachricht macht, er habe den Kaufmann forteilen sehen, und auch sonst gehe alles gut. So ist also der Kaufmann in ihr Netz gegangen. — Durch diesen Zusatz G.'s wird zugleich die Darstellung der Handlung lebhafter und übersichtlicher. — Nach Brainworm's Weggang lässt nun G. der Bridget, die bei J. sehr wortkarg und zurückhaltend gezeichnet ist, an Wellbred die Worte richten; 'What, is this the engine that you told me of? What further meaning have you in the plot?' Damit knüpft er an Brainworm's und Wellbred's Intriguen geschickt an und leitet so nun zu dem folgenden Zwiegespräch über. So hat G. auch hier, wie sonst oft, eine feste Verknüpfung der Dialoge unter einander geschaffen.

b) an der Stelle, wo Wellbred über die Schönheit der Frau spricht, fehlt bei G. der das witzige Wortspiel mit

'touch', enthaltende Passus J.'s, dessen freier, derb-realistischer und obscöner Ton zu J.'s und Shakespeare's Zeiten auch in vornehmen Kreisen nicht allzu verletzend empfunden wurde, wie die Werke der beiden zur Genüge bezeugen.

G. war dagegen hier, wie an anderen Punkten, bestrebt, möglichst die zotigen Gespräche und schlüpfrigen Anspielungen zu mildern oder ganz auszuschalten.

c) G. streicht ferner die Worte J.'s, mit denen Bridget die Frage Kitely's nach dem Aufenthalt seiner Frau beantwortet; 'Shee's gone abroad with Thomas'. Ein stichhaltiger Grund für diese Weglassung ist nicht ersichtlich. Im Gegenteil musste G. die Mitteilung, dass Thomas Cash Frau Kitely auf ihrem Wege begleitet, stehen lassen; denn er behält ja auch einige Zeilen nachher die O.-Worte bei: 'She's (= Frau Kitely) gone on purpose now to cuckold me! with that lewd rascal (d. i. Thomas Cash), who to win her favour, hath told her all —', Sätze, in denen er in unverkennbarer Weise darauf anspielt, dass der Kassierer seine Gemahlin begleitet hat.

d) Auch der bestürzte Ausruf Kitely's im J.-Text: 'Abroad with Thomas? O, that villaine dors me. He hath discour'd all unto my wife! Beast that I was, to trust him' ist von dem Bearbeiter eliminiert worden (vgl. hierzu den folgenden Punkt).

e) Am Scenen- und Aktschluss macht G. noch einen Zusatz, der durch einige wenige Redewendungen mit der entsprechenden O.-Stelle gut verflochten ist. Hier führt der Bearbeiter den in der letzten Streichung schon enthaltenen Gedanken der Pflichtvergessenheit des Cash weiter aus, bringt aber besonders noch einmal die Fassungslosigkeit und den tiefen Seelenschmerz über die Schlechtigkeit der Mitmenschen in ergreifender Weise zum Ausdruck. Darauf stürmt er den Beiden nach. Ebenso sind die Schlussworte dieser Scene 'I trust me to your guidance, brother, and so fortune for us' von G. frei erfunden. Auch Bridget's mitleidige Äusserungen zu ihrem Schwager, dass

er vielleicht dem Bruder gegenüber zu weit gegangen sei, hat G. selbständig hinzugefügt. Die Schlusszeilen, die bei J. nur kurz gefasst sind, führt G. weiter aus, indem er statt der Worte Wellbred's im O. (vgl. F_1, IV, 8, S. 59) diesen sagen lässt: 'The coast is clear, away, away, the affair is worth it, and cries haste.' Die Beweggründe G.'s zu diesen Zusätzen sind wohl einfach darin zu finden, dass er die Gedanken, die J. nur angedeutet hat, durch vollere Ausdrucksweise und lebhafte, bilderreiche Schilderung enger verknüpfen und vervollständigen wollte.

Ein Rückblick auf G.'s Umarbeitung des ganzen IV. Aktes, speziell der Schlussscene, lässt erkennen, dass die Hand des Bearbeiters in den O.-Text hier mehr eingegriffen hat, als es in den vorigen 3 Aufzügen der Fall ist. Die feste Aneinanderreihung der Scenenteile, die Abänderungen und Neugestaltungen gegenüber dem O.-Text sind grösstenteils zu billigen. Vor allem aber hat G. an dem Höhepunkte des Lustspiels durchgreifende Streichungen und Zusätze im einzelnen, auch im Gang der Handlung und an den Charakteren vorgenommen. Die offenbar grosse Sorgfalt G.'s hat hier das Stück um einige schöne Partien bereichert. In dieser Hinsicht ist ihm besonders gut gelungen die Zeichnung Kitely's: das Ganze stellt eine grandiose Eifersuchtsscene von überaus dramatischer Kraft dar.

Akt V.

Scene 1: Ort: Stocks-Market.

Matthew, der nebst Bobadil in dem Rencontre mit Downright sich als Feigling gezeigt hat, fürchtet deswegen den Tadel seiner Freunde. Dem beredten Bobadil gelingt es, die Besorgnisse des 'poet-major' zu zerstreuen und ihm plausibel zu machen, dass es das Beste sei, auf dem gesetzlichen Wege gegen Downright wegen der Prügelei vorzugehen, da er, der Kapitän, ja bei dem Vorgang 'fascinated, by Jupiter fascinated' gewesen sei! Matthew macht den Vorschlag, Downright vermittelst eines 'warrant' vor den Richter Clement zu laden; Brainworm — immer noch in Formal's Amtstracht — kommt gerade zur rechten Zeit. Er ist bereit,

gegen gute Bezahlung ihnen einen Verhaftsbefehl auszufertigen. In Ermangelung des nötigen Geldes verpfänden sie einige Wertsachen und erreichen dadurch ihren Zweck. Auf ihren Wunsch übernimmt es sodann der vermeintliche Gerichtsschreiber Clement's, zur Vollstreckung des Urteils einen 'varlet' zu engagieren. Sobald sie sich entfernt haben, bricht der geniale Intriguant in ein Freudengelächter darüber aus, dass ihm schon wieder ein Streich gelungen ist; er sinnt auf neue. Er will beim Trödler 'the cloke of the justices man' gegen die Uniform eines Stadtpolizisten eintauschen, um auf diese Weise selbst den Lohn für die Verhaftung Downright's einzuheimsen und auch hier so die Einfaltspinsel Matthew unb Bobadil zu narren.

Folgende **Abweichungen** vom O. sind hier bemerkenswert:

1. Diese erste Scene des V. Aufzuges der B. entspricht der 9. Scene des IV. Aktes im O.

2. Berichtigt hat der Bearbeiter ein offenkundiges Versehen J.'s insofern, als er in dieser 1. Scene des V. Aufzuges Downright nicht auftreten lässt, wie es der O.-Dichter thut, obwohl der 'plain squire' hier garnicht das Wort ergreift, oder die andern Personen in ihren Reden auf ihn bezugnehmen.

3. Gestrichen hat G. folgende Äusserungen J.'s (vgl. F_1, IV, 9, S. 59):

Mat.: 'I, but, would any man haue offered it in Venice? as you say?'

Bob.: 'Tut, I assure you, no: you shall haue there your Nobilis, your gentelezza, come in brauely upon your reverse, stand you close, stand firm, stand you faire, saue your retricato with his left legge, come to the assalt with the right, thrust with braue steele, defie your base wood!' — Diese Dialogworte, in denen der geschwätzige Bobadil dem Town Gull gegenüber mit seinen italienischen Fechtkünstlern renommiert, hat J. bei der Neukonstruktion der Komödie in F_1 aus der Quarto übernommen, wozu Carl Grabau, a. a. O., S. 89 treffend bemerkt: 'Dies finden wir in der Folio wirklich wieder, nur mit dem Zusatz: 'in Venice, as you say?' Dass diese Stelle stehen blieb, ist

kein Fehler, aber die Frage lag doch wohl dem Florentiner Matheo näher als dem Engländer Matthew.' Immerhin war die Anspielung auf die gewandten italienischen Fechtmatadoren z. Zt. J.'s auch in der anglisierten Bearbeitung des Stückes angebracht zu einer Zeit, wo die Südländer, Italiener und Spanier, in dieser Hinsicht in den verschiedenen europäischen Ländern tonangebend waren. Dass G. aber diesen Passus weggelassen hat, ist aus mehreren Gründen zu erklären:

a) durch das Weglassen der obigen Stelle vermeidet G. die unverständlichen italienischen Fechtausdrücke und

b) der Bearbeiter erreicht durch die Aussonderung dieses Passus hier eine geschickte Kontraktion der Handlung, ohne im geringsten den Gedankenzusammenhang zu zerreissen.

4. Um die Ausfertigung des Verhaftsbefehls gegen Downright zu erlangen, verpfändet Matthew aus Mangel am nötigen Bargeld bei J. seine Ohrringe, Bobadil dagegen seine seidenen Strümpfe. Es ist eine Eigentümlichkeit in der Mode zur Zeit J.'s, dass die Männer, speziell die Stutzer, Ohrringe trugen (vgl. Wheatley, a. a. O., S. 194). Ferner waren seidene Strümpfe damals kostbar genug, um als wertvolles Pfandobjekt dienen zu können. — Anders natürlich zu G.'s Zeit. Bei ihm wäre diese Stelle geradezu als albern empfunden worden. Aus diesem Grunde wahrscheinlich hat G. eine Änderung vorgenommen; er lässt Matthew einen Ring, Bobadil eine wertvolle Toledoklinge dem Intriguanten anbieten. Zugleich streicht er an dieser Stelle die überflüssige Zeitangabe (we would haue it (= the warrant) dispatcht) 'ere we went to our chambers', ein Zeitpunkt, den man aber garnicht feststellen kann.

5. Es ist entschieden zu missbilligen, dass in der B. die Frage Brainworm's nach der Person des Delinquenten nicht wiedergegeben ist; denn hierdurch wird der Anschein erregt, als ob er Downright schon kenne, was er auf jeden Fall doch vermeiden musste. Wenn G. die Frage und ihre

Beantwortung fallen lässt, so scheint er bestrebt gewesen zu sein - wie an vielen anderen Stellen —, die Komödie von vermeintlichen Auswüchsen zu befreien und so eine Kürzung herbeizuführen. So löblich auch dieses Bestreben im allgemeinen ist, hier war es nicht angebracht; denn es ist natürlich und begreiflich, dass Brainworm seine Bekanntschaft mit Downright den Gegnern desselben völlig verschweigt, dass er vielmehr Einzelheiten über seine Person zu erfahren wünscht. Bei G. dagegen willigt er, nachdem er die Pfänder erhalten und Downright's Namen erfahren hat, sofort mit den Worten ein: 'Well, gentlemen, I'll procure you the warrant presently' etc. Es würde ja der reine Zufall gewesen sein, wenn Brainworm den 'plain squire' in dem grossen London gekannt hätte. Unwillkürlich gewinnt man den Eindruck, als wenn er dies nicht hätte sagen dürfen.

Scene 2: Ort: The Street before Cob's House.

Als Knowell vor Cob's Wohnung angekommen ist, begehrt er von dessen Frau Tib sofort ungestüm Einlass, da er seinen Sohn Ned (Koseform für Edward) dort anzutreffen glaubt. Auch Frau Kitely, die Knowell für die heimliche Geliebte seines Sohnes hält, hat mit Cash auf der Suche nach ihrem Gatten Cob's Haus erreicht. Sie glaubt, ihren Gatten dort zu finden; Tib behauptet, dass Kitely nicht da sei. Endlich bemerkt Frau Kitely den nun wirklich nahenden Gemahl, der sie und Cash sucht, und verbirgt sich mit dem Kassierer, um ihn zu beobachten. Kitely selbst, der vermummt herankommt, wird von Knowell für Edward gehalten. Andrerseits hat Kitely die Anwesenheit seiner Gattin im Versteck bemerkt, eilt auf sie zu, um sie auf frischer That beim Stelldichein zu überraschen, wird aber selbst von ihr und Knowell ergriffen. Es entspinnt sich nun eine heftige Debatte. Die beiden Eheleute einerseits und der alte Knowell andrerseits erheben schwere Vorwürfe und Anklagen gegen einander. Knowell, der immer noch in Kitely seinen Sohn vor sich zu sehen glaubt, erkennt schliesslich seinen Irrtum, als Kitely sich demaskiert. Kitely beschuldigt in seiner grenzenlosen Erregung den Alten und Cash, ihn zum Hahnrei gemacht zu haben und fordert den ersteren zum Zweikampfe heraus. Knowell senior, der sich keiner Schuld bewusst ist, tadelt die unvernünftige blinde Wut des Kaufmannes und bringt ihn durch sein sicheres Auftreten zur Ruhe und zu kühler, nüchterner Reflexion und

Überlegung. Ein guter Ausweg aus der fatalen Situation eröffnet sich ihm: alle vier Angeklagten, unter ihnen Tib, sollen sich vor dem Richter verantworten. Alle sind dazu bereit. Knowell bereut es nun bitter, dass er seinem Sohne nach London gefolgt ist.

Abweichungen:

1. Auch die 2. Scene des V. Aktes bei G. gehört im O. noch zum vorhergehenden Aufzuge, und zwar bildet sie dort die 10. Scene. (Über die verschiedene Akt- und Sceneneinteilung und die Zweckmässigkeit derselben werde ich später in einem übersichtlichen Scenarium handeln.)

2. Hinzugefügt ist von G. bei der Ankunft Knowell's und seinem Rufen vor Cob's Behausung die die Situation veranschaulichende Bühnenanmerkung: 'Tib appears at a window.'

3. Nach Tib's erzürntem Ausruf: 'I hope he needs not to be tried here' streicht er einen kleinen Passus:

'Dame. No Dame! he (= Kitely) do's it not for need, but pleasure'.

'Tib. Neither, for need, nor pleasure, is he here': Worte, die für die Charakteristik beider Frauen und für die Motivierung der Handlung völlig überflüssig sind.

4. J. lässt die gegenseitigen schweren Beschuldigungen und heftigen Wortgefechte der Hauptpersonen unmittelbar nach dem Auftreten Kitely's beginnen. Aus der Bühnenanweisung des O.-Dichters 'Shee (= Frau Kitely) spies her husband, come and runnes to him' ersehen wir, dass Kitely's Gattin den Reigen eröffnet. Diese Bemerkung streicht der Bearbeiter und macht stattdessen noch folgende Zusätze an dieser Stelle:

a) 'Dame Kitely: Come hither, Cash — I see my turtle coming to his haunts, let us retire. (Vgl. B. V, 2, S. 143 144) [They retire'.

b) Knowell . . . I'll watch him and surprize him.

c) Enter Kitely, muffled in a cloke.

Kitely. 'Tis truth, I see, there she skulks. But I will fetch her from her hold. — I — will — I tremble so, I scarce have power to do the justice, her infamy demands. — [As Kitely goes forward, Dame Kitely and Knowell lay hold of him.' —

Knowell. Have I trapp'd you, youth? You can't scape me now'. — Es ist ein glücklicher Gedanke G.'s gewesen, das feindliche, hasserfüllte Zusammentreffen zwischen Kitely, seiner Gattin und Knowell nicht sogleich nach dem Auftreten des Kaufmannes erfolgen zu lassen, sondern den irrtümlichen Argwohn und die furchtbare Erbitterung der Hauptpersonen gegeneinander noch einmal eindringlich kurz vor der Katastrophe zum Bewusstsein zu bringen, erst noch die einzelnen Gegner zum Angriff sich rüsten zu lassen und ihre Wut beim Anblick des verhassten Feindes bis zur Entladung des angesammelten Zündstoffes zu steigern, bis er im geeigneten Augenblicke überfallen wird. — Ohne Zweifel ist dieser neue G.'sche Scenenteil geschickt und spannend gestaltet.

5. Dass G. die drei Bühnenanweisungen von F_1: 'Pointing to old Knowell', 'To him' und 'By Thomas' gestrichen hat, ist nicht lobenswert, da die Beibehaltung dieser Randbemerkungen das Verständnis der Ausfälle Knowell's sen. gegen die beiden genannten Männer ohne Frage erleichtert.

Im übrigen hat G. in dieser Scene — wie es auch sonst oft zu konstatieren ist — klare, durchaus hinreichend orientierende Bühnenvorschriften hinzugesetzt. Die modernisierten Ausgaben weisen freilich noch mehr detaillierte Bühnenanmerkungen auf.

6. Auf die Vermummung Kitely's nimmt G. im Gegensatz zum O. noch einmal Bezug, wenn er dessen Gattin die die Situation erklärenden Worte in den Mund legt: 'Ah, hide, hide, your face for shame'.

7. Statt der verwunderten Worte des Alten im O. (vgl. F_1, IV, 10, S. 62): 'Shee cannot counterfeit thus palpably'

schaltet der Bearbeiter die neu hinzugefügte Frage Knowell's sen. ein: 'What mean you, woman? — I am his father, and claim him as my own' und fährt sodann weiter fort mit den ebenfalls eigenen Dialogworten: Kitely [discovering himself] 'I am your cuckold and claim my vengeance.

Dame. What, do you wrong me and insult me too? thou faithless man!'

Zweifellos verdeutlichen diese Äusserungen mehr die Selbsttäuschung, in der sich Knowell hinsichtlich des Vermummten befindet, als die knappen, ziemlich dürftigen O.-Worte, und malen mit Recht zugleich den erregten Wortkampf zwischen Kitely und seiner Gattin weiter aus.

8. Im O. bemüht sich nur der alte Knowell, Kitely's heftige Erregung zu besänftigen mit dem Einwurf: 'Why, heare you, sir' und kurz darauf: What lunacie is this, that hants (= haunts) this man?' — G. dagegen lässt ausser den soeben zitierten Beruhigungsworten Knowell's auch den Kassierer noch versuchen, die Wut seines Prinzipals zu lindern mit den Worten: 'Master, tis in vain, to reason, while the passions blind you — I'm griev'd to see you thus'. Wahrscheinlich erweiterte der Bearbeiter den Dialog um diese verständigen, besonnenen Bemerkungen, um der peinlich berührenden Aufgeregtheit Kitely's ein wirksames Beruhigungsmittel entgegenzustellen.

9. Weder bei J. noch bei G. beruhigt sich der von Eifersucht gequälte Kaufmann vorläufig ganz. Verschieden sind indessen die Besänftigungsversuche von beiden dargestellt. Während im O. Kitely dem Alten die wenigen, nicht besonders anschaulichen Worte erwidert:

'Tut, tut, tut neuer speake,
Thy guiltie conscience will discouer thee',

finden wir in der B. eine neue, von G. eingeschaltete, erbitterte, verächtliche Antwort des Kaufmannes auf die gutgemeinten Worte seines Kassierers:

'. . . I see thro' every
Veil you cast upon your treachery, but I have
Done with you, and root you from my heart for ever'

und fährt sodann, indem er sich zu Knowell senior wendet, weiter fort:

'For you, sir, thus I demand my honours due
Resolv'd to cool your lust, or end my shame'.

Darauf donnert der unerschrockene alte Knowell ihn an: 'What lunacy is this? put up your sword, and undeceive yourself — no arm that e'er pois'd weapon can affright me. But I pity folly, nor cope with madness'. Endlich nimmt Kitely von der Entscheidung mit den Waffen Abstand und hat sich eines Besseren besonnen in der richtigen Erwägung: 'I will have proofs — I will' — worauf er dann wie im O. erklärt, Tib, Frau Kitely, Cash und Knowell senior vor Gericht laden zu wollen.

Auch diese wichtige Episode bedeutet zweifellos eine Vertiefung dieser Partie von E. M. gegenüber der O.-Fassung. Statt der dortigen matten, dürftigen Worte finden wir bei G. die Situation natürlicher und eindrucksvoller, wenn der unglückliche Kitely seinem übervollen Herzen und gekränkten Ehrgefühl durch wiederholte Entladung seines Grolles gegen Cash durch verächtliche Behandlung des letzteren, sowie gegen Knowell durch Herausforderung zum Zweikampfe Luft macht. Andrerseits ist die verständige Antwort Knowell's darauf nicht etwa die Annahme der Forderung, sondern die unerschrockene, freimütige Erklärung, Kitely's Benehmen grenze an Wahnsinn, wodurch er den Erregten zur Besonnenheit und Vorsicht aufrüttelt. Dieses Einschiebsel ist also zu billigen.

10. Als Kitely seine 4 Delinquenten auffordert, sich vor dem Stadtrichter zu verantworten, lässt G., wahrscheinlich um den Gang dorthin zu beschleunigen, Kitely die neu eingelegten Worte sagen: 'Come forth, thou bawd' und bringt noch die geschickte Bühnenanweisung an:

'Goes into the house and brings out Tib.

11. Der Bearbeiter nimmt aber die letzten 18 Zeilen des Scenenschlusses des O.'s nicht in sein Werk auf. Der Inhalt derselben ist folgender: In demselben Augenblicke, wo Kitely mit den übrigen Anwesenden das Haus Cob's verlassen will, tritt plötzlich noch Cob auf, der, nachdem ihm von Kitely der eben vorgefallene Streit mitgeteilt worden ist, Tib dafür verantwortlich macht und sie unter heftigen Schmähungen durchprügelt. Knowell weist ihn auf das Verrückte, Ungereimte seines Handelns hin, wenn er seine Frau schlage, ohne einen sicheren Beweis für ihre Schuld zu haben. Kitely will die Gründe für seine Verdächtigungen gegen Gattin, Kassierer, Knowell und Tib vor dem Richter darlegen. — Alle Anwesenden sind bereit ihm dorthin zu folgen. Die ehrliche Tib versichert noch immer ihre Unschuld und Sittenreinheit.

G. hat entschieden gut daran gethan, den im O. roh gezeichneten 'water-bearer' nicht so in seiner Komödie auftreten zu lassen: denn das allzu derbe Eingreifen des barbarischen Haustyrannen in den Gang der Handlung hätte sicherlich für den Theaterbesucher des XVIII. Jh. abstossend und peinlich sein müssen. Selbstverständlich durfte G. nach der Streichung dieses Passus auch nicht die dazu gehörige Bühnenanweisung: 'He (=Cob) falls upon his wife and beates her' in die B. herübernehmen.

12. An Stelle dieser J.'schen Schlusszeilen fügt G. selbständig folgenden Stossseufzer ein, der wegen der ihm innewohnenden Natürlichkeit des Gefühls, wie wegen der treffenden Sachlichkeit wohl angebracht ist.

> 'Though shame and sorrow both my heart betide,
> Come on — I must and will be satisfy'd'.

Scene 3: Ort: Stocks-Market.

Der verschlagene Brainworm, der die Uniform eines 'serjeant' trägt, kritisiert in einem Selbstgespräch ironisch und witzig seine Intriguantenrolle: Brainworm Fitz-sword — Formal serjeant; er hofft auf einen für ihn glücklichen Ausgang aller der von ihm in Scene gesetzten

Streiche. Die dann auftretenden Bobadil und Matthew erhalten von dem maskierten Stadtpolizisten die Meldung, er sei von Brainworm für sie engagiert. Der herannahende Mr. Stephen, der den gestohlenen Mantel Downright's trägt, wird deswegen für Downright gehalten und so von dem diensteifrigen 'serjeant' verhaftet. Der erschrockene Einfaltspinsel klärt den Sachverhalt auf. Darauf erscheint wirklich Mr. Downright auf der Bildfläche und wird von Brainworm verhaftet. Matthew und Bobadil gehen dem Angeklagten zum Stadtrichter voraus. Da Mr. Stephen sich weigert, den thatsächlich gestohlenen Mantel seinem rechtmässigen Besitzer zurückzugeben, lässt ihn Downright gleichfalls durch den Gerichtsbeamten verhaften.

Abweichungen der B. vom O.

Diese Scene entspricht der 11. Scene, der Schlussscene des IV. Aktes im O., abgesehen von einigen kleinen billigenswerten Bühnenanweisungen, orthographischen Varianten und der folgenden Stelle des O.-Textes, die G. streicht und die nach der Versicherung Brainworm's: 'Sir, I'll take your word and this gentleman's too for his appearance' beginnt:

'Brainworm. Sir, I may choose, to doe that, I may take bayle.

Downright. 'Tis true, you may take baile and choose; at another time: but you shall not, now, varlet. Bring him along, or I'le swinge you.

Brainworm. Sir, I pitty the gentleman's case. Here's your money againe.

Downright. 'Sdeynes, tell not me of my money, bring him away, I say.

Brainworm. I warrant you, he will goe with you of himselfe, sir.

Downright. Yet, more adoe?'

Brainworm ist durch seine Intriguen selbst in eine peinliche Lage geraten. Er soll in der Verkleidung Formal's nun Downright und Stephen vor Justice Clement bringen. Wird der Richter ihn nicht schliesslich als mehrfachen Betrüger entlarven? Wie wird die ganze Affäre für ihn enden? Es ist nur zu natürlich, dass er sich mehrmals weigert, die Delinquenten vor den Richter zu führen. Diese Reflexionen

Brainworm's sind bei G. nur mit wenigen Worten angedeutet, wahrscheinlich um den Dialog zu kürzen und zu vereinfachen. Doch G. hätte sich diese Mühe sparen, vielmehr den oben zitierten Passus ohne Bedenken in die neugeformte Komödie aufnehmen sollen, da er durchaus motiviert ist, und uns die berechnende Voraussicht und Besonnenheit des rastlosen Intriguanten im hellen Lichte erscheinen lässt.

Scene 4: Ort: A Hall in Justice Clement's House.

Die Scene spielt am Nachmittage desselben Tages. Ein Teil der Kläger und Angeklagten ist bereits im Gerichtssaal bei Clement versammelt; sie tragen ihr Anliegen vor, die von Clement eröffnete und geleitete Verhandlung ist in vollem Gange. Durch scharfsinnige Kreuz- und Querfragen entdeckt der Richter alle verborgenen, dem Leser und Hörer schon bekannten Fäden der Intriguen und zwar zunächst, dass Wellbred Schwester und Schwager genarrt hat. Um nun eine Versöhnung zwischen Kitely und seiner Gattin herbeizuführen und ihnen Gelegenheit zum gründlichen Nachdenken über die von Clement schon geahnten Streiche gegen sie und zur gegenseitigen Auseinandersetzung ohne die peinliche Gegenwart der anderen zu geben, bittet sie der Richter, in ein Nebenzimmer einzutreten, womit sie auch einverstanden sind. Sodann wird ihm die Ankunft eines 'soldier' gemeldet; es ist Bobadil, der mit Matthew im Gerichtssaal erscheint. Der Richter, der den fremden Soldaten als solchen zunächst achtungsvoll behandelt, erkennt in ihm bald den feigherzigen Prahler und tadelt und bespöttelt ihn sarkastisch wegen seines unmännlichen Verhaltens in dem Zusammentreffen mit Downright. Darauf wird ein 'varlet', in Wahrheit Brainworm, mit den zwei arretierten 'gentlemen' Downright und Stephen gemeldet. Clement erfährt nun den wahren Sachverhalt des Downright-Stephen-Prozesses und die Ursache ihrer Verhaftung. Der Friedensrichter ist zunächst höchst ungehalten und überrascht über die sensationellen Enthüllungen bezüglich der Metamorphosen des Imitators und Intriguanten, verwandelt jedoch bald die strenge Amtsmiene in ein überaus heiteres Gesicht. Er verzeiht dem listigen Ränkeschmied seine genialen, im Grunde harmlosen Streiche 'for the wit of the offence', wie er sagt. Er redet sogar dem alten Knowell gut zu, dem Sünder nicht böse zu sein. Nun erzählt Brainworm alle seine uns schon bekannten Streiche zum Ergötzen des Richters, berichtet von dem Rendezvous zwischen Edward und seiner Geliebten Bridget, die sich jetzt beide in der Windmill-Kneipe befinden. Um den erstaunten alten Knowell mit seinem Sohne und Kitely mit seiner Schwester ganz auszusöhnen, lässt Clement

das junge Paar holen. Dann erfährt Clement das komische Schicksal seines bezechten 'clerk Formal', vergiebt auch diesen Streich dem ihm sympathischen Witzbold, den er zur Aufklärung der Kitely und dessen Gattin noch unklaren Vorkommnisse in das Nebenzimmer entsendet. In diesem Augenblicke kommt Wellbred mit Bridget und Edward beim Justice an, der Braut und Bräutigam fröhlich willkommen heisst und ihnen mitteilt, dass er sie mit ihren Angehörigen versöhnen wolle. Alle Angeklagten gehen straflos aus der Affäre hervor, ausgenommen Bobadil und Stephen, denen der Richter die oft bewiesene unmännliche Gesinnung nicht verzeihen kann. Endlich lässt Clement Kitely und dessen Ehefrau rufen, denen er das gegen sie geschmiedete und nunmehr entdeckte Komplott erzählt. Der 'old merry magistrate' versöhnt die beiden und auch die Anderen.

Um Kläger und Angeklagte miteinander wieder zu versöhnen, fordert er sie alle auf, in den Abendstunden desselben Tages noch eine fröhliche gemeinsame Feier zu veranstalten, womit E. M. anmutig und lustspielartig ausklingt.

An **Abweichungen** vom O. sind hier folgende zu bemerken:

1. Diese letzte Scene ist zusammengesetzt aus Teilen der 1., 2., 3., 4. und 5. Scene des Schlussaktes im O., in der That eine seltsame Kontraktion. Auch sie ist nur aus dem bereits mehrmals erwähnten verschiedenen Einteilungsprinzip des O.-Dichters und des Bearbeiters hervorgegangen. — Die Frage Clement's: 'where is Wellbred?' beantwortet Kitely bei J. sowohl wie bei G. mit: 'Gone with my sister, sir, I know not wither', ohne dass ihm thatsächlich von irgend jemand vorher mitgeteilt worden ist, dass Bridget das Haus verlassen hat. Grabau (vgl. a. a. O., S. 90) weist auf diese Lücke der Folioversion hin und bemerkt dazu, dass sie in der Quartofassung (1601) z. T. ausgefüllt ist, insofern als Kitely dort wirklich das Fortgehen seiner Schwester erfahren hat. Indessen bleibt auch hier wie in der Folio und G.'schen Bearbeitung die Frage offen: Woher weiss denn Kitely ferner, dass auch Wellbred fortgegangen ist? Übrigens noch ein Argument dafür, dass G. die Folio, nicht aber die Quarto als Vorlage benutzt hat.

Dass auch der Bearbeiter diese Lücke des O.-Textes übersehen und diese Unklarheit nicht beseitigt hat, erklärt sich wohl am besten aus der Riesenarbeit, die er als Schauspieler — er hat mehr als 90 schwierige Hauptrollen gespielt — Theaterdirektor, Bearbeiter vieler älteren Stücke und Verfasser von einigen Lustspielen, vielen Epilogen und Prologen vollbracht hat, eine Überbürdung und Arbeitsleistung, die hie und da eine unverkennbare Flüchtigkeit zur natürlichen, unvermeidlichen Folge haben musste. Nur durch ein gründliches Studium des Lustspiels war es möglich, diese verborgene Lücke in der Komposition aufzufinden.

2. Konsequenterweise musste G. auch eine Anspielung auf die Züchtigung Tib's durch Cob unterdrücken, nachdem er sie vorher nicht hatte stattfinden lassen; er verwandelt daher die darauf bezüglichen O.-Worte: 'alas, poore wench (d. i. Tib), wert thou beaten for this, (d. h. die ihr zur Last gelegte Kuppelei) in 'alas, poor wench, wert thou suspected for this?'

3. Während im O. kurz nach der Anspielung auf Tib's Schläge Clement die Ankunft Bobadil's gemeldet wird, hat der Bearbeiter vor der Meldung noch einen wichtigen Passus in die Scene eingeflochten. Clement, dessen Scharfsinn die Fäden des Lügengewebes, das um Kitely und dessen Gattin gesponnen ist, entdeckt hat, giebt nun bei G. dem Ehepaar den verständigen Rat, den Gerichtssaal für eine Weile zu verlassen. In einem Nachbarzimmer sollen sie, ungestört durch die Gegenwart der übrigen, ruhig und besonnen über die aufregenden Vorkommnisse nachdenken, die seiner Meinung nach auf 'plot and contrivance' zurückzuführen sind. Auch Kitely dämmert ein Lichtstrahl in der Dunkelheit der Wirrnisse auf, er verlässt mit seiner Gemahlin den Gerichtssaal. — Aus diesem Einschub G.'s ist zu entnehmen, dass Clement zum 2. Male die Vermutung ausspricht, die gegenseitige Anklage des Kaufmannes und dessen Ehefrau falle in sich zusammen, da

die ganze Streitsache durch einen 'tertius gaudens' heraufbeschworen sei. Die schon oben ausgesprochene, richtige Ansicht über das Vorhandensein eines Komplotts gegen Kitely und dessen Gattin drängt sich ihm hier in der B. immer gewisser und unabweisbarer auf. Die Entfernung der beiden Eheleute zu gegenseitiger Aussprache ist eine geschickte Neugestaltung in der B. und ist wohl nur deswegen getroffen, um das unnatürliche Beisammensein der einzelnen Kläger und Angeklagten, wie es im O. thatsächlich stattfindet, zu vermeiden.

4. An der Stelle, wo die Ankunft eines 'soldier' (es ist in Wirklichkeit Bobadil) gemeldet wird, streicht G. ferner die eiligen Befehle Clement's: 'take downe my armour . . . why, when knaues? come on, come on, hold my cap there, so; give my gorget, my sword', sowie die Bühnenanweisung: 'He armes himselfe'. Die Weglassung dieser Stelle ist entschieden gutzuheissen, da die vielen umständlichen Vorbereitungen des Richters zum Empfange eines Soldaten überflüssig sind, ja sogar einen komischen Eindruck hinterlassen. Bei G. dagegen ergreift Clement nur das Schwert als Zeichen seiner richterlichen Würde.

5. Das erste Gefühl des Richters über die von Brainworm vollführten Streiche ist das des heftigen Unwillens: J. malt diese Stelle mit Behagen breit aus. (Vgl. F_1, V, 3, S. 67). Die Art, mit der Clement ihm bei J. Furcht und Schrecken einzuflössen versucht, ist obendrein etwas kindlich und plump, wenn der Richter z. B. gegen den Intriguanten loseifert: 'I must cut off your legs sirrha, I must cut off your eares, you rascall, I must cut off your nose' etc. G. hat diesen langatmigen Passus, der nur eine ganz niedere Komik offenbart, deshalb wohl eliminiert. In einer öffentlichen Gerichtssitzung solchen Ton anzuschlagen, würde bei einer Aufführung von E. M. im XVIII. Jh. zweifellos äussert gewagt gewesen sein. Die Streichung dieser Partie, die übrigens an eine ähnliche, frühere erinnert, wo die Äusserungen und Befugnisse des Friedensrichters ebenfalls

nicht mehr natürlich und witzig erscheinen, ist also entschieden berechtigt. Eine Lücke im Gedankenzusammenhang, eine Unklarheit des Dialoges entsteht dadurch nicht: der Zorn Clement's über die Streiche des Intriguanten kommt durch die Aussonderung des in Rede stehenden Passus durchaus nicht zu schwach zum Ausdruck.

6. Hinzugefügt ist von G. an der Stelle, wo Brainworm vor Clement die Maske fallen lässt, die Bühnenanweisung: 'Throws off his disguise', wodurch die Unklarheit der O.-Worte in der B. vermieden wird.

7. Die erstaunte Frage Kitely's: 'How, my sister stolne away?' hat G. weggelassen und zwar mit Unrecht, da — vgl. No. 2 der Abweichungen dieser Scene — der Kaufmann, wie schon oben ausgeführt, nach der Darstellung des Stückes es nicht wissen kann, dass seine Schwester mit Wellbred fortgegangen, geschweige denn von diesem entführt ist. Die Verwunderung Kitely's ist also hier völlig am Platze. Dass der Richter Clement mitten in der Gerichtssitzung auf das Wohl des Hauptangeklagten trinkt, war im lustigen Altengland wohl nicht undenkbar, für die moderne Zeit jedoch eine kaum mögliche Situation. Aus diesem Grunde erfolgte auch wohl die Streichung der entsprechenden O.-Textworte.

8. G. fügt die an Brainworm gerichteten Worte Clements hinzu: 'Go into the next room; let master Kitely, into his whimsical business.' Die Entsendung Brainworm's in das Zimmer, wo Kitely mit seiner Gattin sich aufhält, und sein Auftrag, dem Betrogenen den wahren Sachverhalt aller Vorkommnisse dieses Tages klarzulegen, ist offenbar ein glücklicher, freilich infolge der augenblicklichen Abwesenheit der Kitely'schen Eheleute sehr naheliegender Gedanke.

9. Während J. (vgl. F_1, V, 3 und 4, S. 69) mit Behagen den betrunkenen, von Brainworm überlisteten 'clerk' in der ihm von dem gewiegten Schelm angelegten Waffenrüstung vorführt und ihm Entschuldigungen gegenüber Clement

hervorstammeln lässt, tritt er bei G. überhaupt nicht mehr auf: die Frage also nach dem weiteren Schicksal des willensschwachen, einfältigen Formal bleibt in der B. vollständig offen. Diese Episode hätte m. E. vom Bearbeiter verwertet werden können, da sie, an sich sehr natürlich, gewiss einen ungeheuren Heiterkeitsausbruch hervorgerufen haben würde.

10. Ein ziemlich langer Passus des O., etwa 44 Zeilen (vgl. F_1 V, 5, S. 69/70) von den Worten ab: 'Well, yes, sir, let mee pray you for this, gentleman' bis zu Clement's Bemerkung: 'Looke to your charge, sir' ist von G. weggelassen worden. Diese Stelle hat folgenden Inhalt: Wellbred bittet den Richter, auch Matthew nicht zu bestrafen. Clement will die Fähigkeiten des angeblichen Poeten erproben und fordert ihn daher zu einem poetischen Wettstreit auf, selbst 6 Verszeilen vortragend. Der 'poet-major' geht aber nicht darauf ein. Er spricht überhaupt -- und das muss uns wunderbar berühren — in der ganzen Scene J.'s kein Wort, obwohl die andern Personen ihn bespötteln und zu ihm sprechen. Er lässt sich eben hier als ein willenloses Werkzeug behandeln. Auf Wellbred's Vorschlag werden mit Clement's Erlaubnis die Taschen des Dichterlings nach Zetteln poetischen Inhalts durchsucht: man entdeckt eine Menge, aus der Clement ein beliebiges Gedicht herausgreift und vorliest: es ist eine Parodie auf das 1. Sonnet des berühmten englischen Dichters Daniel. Sie wird als Plagiat erkannt. Matthew wird demgemäss scharf getadelt. Clement verbrennt unter satirischen Bemerken das wertlose Zeug zum Ergötzen der übrigen. Knowell senior zieht aus dem abfälligen Urteil Clement's über diese Poesie zugleich eine Lehre für Edward; Clement nimmt jedoch Edward wegen seiner Gelehrsamkeit in Schutz und spricht dann noch im allgemeinen über die Seltenheit und die rechte Wertschätzung eines wahren Dichters. Edward dankt dem alten Richter. Dann kommt Clement auf Bobadil und Matthew zu sprechen, die er wegen ihrer unmännlichen Gesinnung tadelt. Um

sie zu bestrafen, bestimmt er, dass sie während der Abendfestlichkeit der anderen Anwesenden draussen auf dem Hofe hungern sollen. Zur Strafe für seine Pflichtvergessenheit muss Formal in seiner rostigen Waffenrüstung die beiden Übelthäter bewachen.

Man wird aus diesen letzten Zeilen herausgefühlt haben, dass im grossen und ganzen der Inhalt dieser Partieen burlesk und unnatürlich ist, dem Geschmack eines modernen Publikums demnach kaum gerecht zu werden vermag, weshalb G. sehr recht gethan hat, diese Episode aus dem V. Akte der B. auszuschalten. Die meisten Züge musste G. bei der Umarbeitung der J.'schen Komödie weiterhin entfernen, um sich nicht einer Inkonsequenz schuldig zu machen. So z. B. durfte hier nicht wie im O., wo J. doch augenscheinlich zeitgenössische Dichter hat persiflieren wollen, Matthew als Plagiator enthüllt werden. Das würde zur früheren Darstellung in der B. in schroffem Widerspruch gestanden haben, wo er als der zwar süssliche, aber doch selbständig schaffende Poet gezeichnet ist.

Allerdings ist durch die Weglassung dieser ganzen erörterten Stelle eine kleine Lücke entstanden, die G. hätte leicht vermeiden können. Er verwertet aus der J.'schen Fassung die Worte Clement's: 'Only these two have so little of man in 'em, they are no part of my care' und lässt dann sofort Stephen die Frage thun: 'And what shall I do?', die Clement beantwortet mit: 'O, I had lost a sheep, an' he had not bleated' etc. Man fragt unwillkürlich: wo bleibt denn das andere Schaf, nämlich Bobadil, welche Strafe hat er zu verbüssen? J. hat die Antwort darauf gegeben, wie in der Inhaltsangabe bereits angedeutet ist. Kurz, G. musste noch irgendwie die Bestrafung Bobadil's erwähnen, weil er von zwei Schuldigen spricht und unmittelbar darauf Stephen danach fragen lässt, was er zu thun habe.

11. Da G. die Züchtigung Tib's durch Cob nicht erwähnt, so musste er die Anspielung darauf sowie die O.-Worte

streichen, mit denen in der B. Cob seine Frau um Verzeihung bittet und sich wieder mit ihr versöhnt.

12. Kurz vor dem Ende des Lustspiels schaltet G. noch ein neues, aber unbedingt notwendiges Moment ein. Clement lässt Kitely und seine Gemahlin wieder in den Gerichtssaal eintreten und ruft sodann dem Kaufmanne folgende Worte entgegen: 'Did I not tell you, there was a plot against you? did I not smell it out, as a wise magistrate ought? have not you trac'd, have not you found it, eh! master Kitely?', worauf Kitely antwortet: 'I have. I confess my folly, and own I have deserved what I have suffer'd for it. The trial has been severe, but it is past. All I have to ask now, is, that as my folly is cured, and my persecutors forgiven, my shame may be forgotten'. Dieser durchaus billigenswerte Zusatz, in dem die bald erfolgende 'general reconciliation', wie G. sagt, ihren Anfang nimmt, ist wohl berechnet gewesen, die Wiederherstellung der so lange gestörten Harmonie der einzelnen Personen recht hervorzuheben. Diese Kontrastwirkung hat zugleich ziemlich grosse psychologische Wahrscheinlichkeit für sich. — Im grossen und ganzen bedeutet die G.'sche Umgestaltung auch im V. Akte von E. M. eine Verbesserung gegenüber dem O. Wir begegnen auch hier den meisten uns schon bekannten Tendenzen des Bearbeiters.

IV. Zusammenfassende Schlussbetrachtung.

Überblicken wir noch einmal die ganze Bearbeitung G.'s, so lässt sich etwa Folgendes sagen:

Obwohl sich der äussere Rahmen der B. fast völlig mit dem des O. deckt, obgleich beide Versionen 5 Akte

haben und der Verlauf der Ereignisse im allgemeinen derselbe ist, obgleich endlich nicht eine einzige Gestalt des Lustspiels von G. neu erfunden ist, so sind doch merkliche Regiestriche des Bearbeiters vorhanden. Wir begegnen in der B. einer neuen, wenn auch nicht sehr stark vom O. abweichenden Charakterzeichnung der handelnden Personen. Neue, von G. vorgenommene Schattierungen weisen die Gestalten des Bobadil, Kitely, Cob, Bridget, Downright, Knowell senior, auf: meistens sind sie sympathischer, natürlicher von G. gezeichnet, als es im O. der Fall ist. Gegenüber der O.-Fassung vergröbert ist dagegen im grossen und ganzen das Bild, das wir von Stephen aus der B. gewinnen (vgl. die mehrmals erwähnten Züge in der Hauptabhandlung). Im allgemeinen ist zu sagen: die Kontrastfiguren sind besser herausgearbeitet, das psychologische Détail vielfach vertieft worden.

Im übrigen haben etwa folgende Hauptgesichtspunkte David G. bei der Umarbeitung von Ben J.'s E. M. geleitet:

A. Die unklare und daher unpraktische Sceneneinteilung und Bühnentechnik J.'s wird fast immer von G.'s nachbessernder Hand beseitigt. Der Schauplatz der jedesmaligen Scene, das Kommen und Gehen der Personen ist dem Leser der B. viel besser als dem des O. veranschaulicht. Auch die Kontrastwirkung der Scenenfolge kommt bei G. wesentlich mehr zur Geltung als bei J., die Scenen geben, da sie nicht so zahlreich sind, ein viel deutlicheres, übersichtlicheres Bild über das Ganze der Handlung, sind daher abgerundeter und bühnenwirksamer als die des O.-Dichters. — Zur kurzen Übersicht über die bei J., G. und den modernen Herausgebern verschiedene Akt- und Sceneneinteilung gebe ich folgendes Scenarium:

Scenarium.

J.'s Quarto (1601)	Folio (F_1) und Wheatley's Edition	G.'s Bearbeitung	Moderne Ausgabe (Gifford)
Akt I, Scene 1	Akt I, Scene 1	Akt I, Sc. 1	Akt I, Sc. 1
„ „ 2	„ „ 2		
	„ „ 3	„ „ 2	„ „ 2
„ „ 3	„ „ 4	„ „ 3	„ „ 3
	„ „ 5	„ „ 4	„ „ 4
	Akt II, „ 1		
„ „ 4	„ „ 2	Akt II, „ 1	Akt II, „ 1
	„ „ 3		
Akt II, „ 1	„ „ 4		„ „ 2
„ „ 2	„ „ 5	„ „ 2	„ „ 3
	Akt III, „ 1		
„ „ 3	„ „ 2	Akt III, „ 1	Akt III, „ 1
	„ „ 3		
Akt III, „ 1	„ „ 4		
	„ „ 5	„ „ 2	„ „ 2
„ „ 2	„ „ 6		
	„ „ 7	„ 3 „	„ „ 3
	Akt IV, „ 1		
„ „ 4	„ „ 2	Akt IV, „ 1	Akt IV, „ 1
	„ „ 3		
„ „ 5	„ „ 4		„ „ 2
„ „ 6	„ „ 5		„ „ 3
	„ „ 6	„ „ 2	„ „ 4
Akt IV, (keine	„ „ 7		„ „ 5
Szenen-	„ „ 8	„ „ 3	„ „ 6
einteilg.)	„ „ 9	Akt V, „ 1	„ „ 7
	„ „ 10	„ „ 2	„ „ 8
	„ „ 11	„ „ 3	„ „ 9
	Akt V, „ 1		
Akt V, („ „)	„ „ 2		
	„ „ 3	„ „ 4	Akt V, „ 1
	„ „ 4		
	„ „ 5		

Aus der obigen Tabelle ist ersichtlich, dass dem Bearbeiter gegenüber dem O. etwas daran lag, Akte und Scenen symmetrisch abzuteilen. Schon Grabau, a. a. O., S. 84 ff hat daranf hingewiesen, dass die Akt- und Scenen-Einteilung der Quartoversion in mancher Beziehung vor der der Folio den Vorzug verdient. Besonders ist dieses in dem I. Akte des Lustspiels der Fall, wo die Quarto eine vollständige Exposition des Stückes giebt, während in F_1 etc. ebenso in der B. der letzte Teil der Exposition sich noch in den 2. Akt hineinzieht. Es verdient ferner entschiedenes Lob, dass G. Änderungen, Kürzungen und völlige Aussonderungen vorgenommen hat an den Stellen des O., wo

B. der gelehrte Kleinkram, mit dem J.'s Komödie überladen ist, sich breitmacht;

C. wo die derben Obscönitäten der J.'schen Zeit begegnen;

D. wo veraltete Redewendungen, dunkle Anspielungen auf spezifisch elisabethanische Eigentümlichkeiten das Verständnis des Lustspiels erschweren;

E. wo langatmige Dialoge und Erörterungen das Interesse am Stücke beeinträchtigen;

F. wo Härten und Übertreibungen jeglicher Art sich unangenehm bemerkbar machen;

G. wo endlich oberflächliche Züge in der Charakteristik der Personen und in der Motivierung der Handlung sich finden, die G. vertiefte.

Alle diese Momente machten eine Umgestaltung der J.'schen Komödie notwendig und wünschenswert. Im Ganzen betrachtet, hat G. nun aus seiner Vorlage durchaus keine Verballhornung geschaffen, wie es leider bei der G.'schen Neugestaltung mancher Shakespeare'schen Stücke der Fall ist. Vielmehr hat G., abgesehen von einigen, schon erörterten

Missgriffen, sein Ziel glänzend erreicht. Von der Plattheit und Nüchternheit solcher Shakespeare-Bearbeitungen findet sich hier kaum eine Spur. Im Gegenteil, die Handlung erscheint fast überall konziser, besser disponiert und daher übersichtlicher als in der O-Fassung. — Mit grosser Kunst hat G. durch Hinzufügung neuer Züge das Stück bereichert.

Welche glänzenden Theatererfolge die G.'sche Bearbeitung davontrug, bezeugen die Berichte des G.-Biographen A. Murphy, der a. a. O., vol. I, S. 210 u. a. sagt:

'It must be added that a comedy, so completely acted, was hardly ever seen on the English stage. Garrick, Woodward in Bobadil, Yates, and Shuter, and indeed all the performers were so correct and natural, that the play drew crowded audiences, and kept possession of the stage during the manager's life'.

Der andere Biograph, Thomas Davies, a.a.O., vol. I, S. 131 ff. bemerkt u. a. über die Bühnenaufführung von E. M. unter der Direktion David G.'s:

'In distributing parts, he consulted the genius of the actor, and tho' he was not without those prejudices which no man can be entirely divested of, yet, in general, the characters were very well suited to those who represented them. In confirmation of this, I need only mention one of the plays he revived; the Every Man in his Humour, of Ben Jonson, where all the personages were so exactly fitted to the look, voice, figure and talents of the actor that no play which comprehends so many distinct peculiarities of humour, was ever perhaps so compleatly acted; and to this care of the manager in restoring this obsolete play to the stage, may very justly be attributed its great success; for this comedy had often been brought upon the stage before, particularly in the time of Charles the Second, under the patronage of the witty earl of Dorset, and other noblemen of taste, but it had never before greatly pleased the people'.

Dass die G.'sche Bearbeitung von J.'s E. M. wirklichen Wert repraesentiert, geht auch aus dem Umstande hervor, dass sie nicht nur in John Bell's 'British Theatre', d. h. einer grösseren Sammlung von zugkräftigen englischen Theaterstücken des Covent-Garden Theatre, London 1791, sondern auch in einer neu revidierten Ausgabe der 'Dramatic

Works of David G., 3 vols, London 1798 im Buchhandel erschien. Wahrscheinlich ist es auch, dass der G.-Text den Aufführungen von E. M. im XIX. Jh. zu Grunde gelegt worden ist, wo Schauspieler, wie Cooke, Edmund Kean, Charles Young, Forster u. a. in der Darstellung der Hauptrollen dieser Komödie ihre Kräfte erprobten.

Lebenslauf.

Ich, **Franz**, Georg, Johannes Krämer, evangelischer Konfession, wurde geboren am 23. September 1879 zu Jasenitz (Pommern) als Sohn des Schiffskapitäns August Krämer und seiner Ehefrau Lina, geb. Strehlow.

Zunächst besuchte ich die Schule meines Geburtsortes, seit Michaelis 1888 die höhere Knabenschule zu Gollnow (Pommern), die ich Michaelis 1893 absolvierte, und darauf das Realgymnasium „Friedrich Wilhelms-Schule" zu Stettin, das ich Ostern 1899 mit dem Zeugnisse der Reife verliess, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. In acht Semestern hörte ich auf der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: Burdach, Counson, Droysen, Haym, Heuckenkamp, Lindner, Meyer, Riehl, Simon, Strauch, Suchier, Thistlethwaite, Vaihinger, Wagner, Wechssler, Williams.

Am 19. Dezember 1902 bestand ich das Examen rigorosum.

Meinen hochverehrten Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus, vor allem Herrn Prof. Dr. **Wagner**, dessen Bemühungen und Ratschläge bei Abfassung dieser Arbeit mich zu besonderem Danke verpflichten.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PR
3467
E8K7

Krämer, Franz Georg Johannes
Das verhältnis von David Garrick's "Every man in his humour" zu dem gleichnamigen lustspiel Ben Jonson's . . .

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 14 10 02 006 6